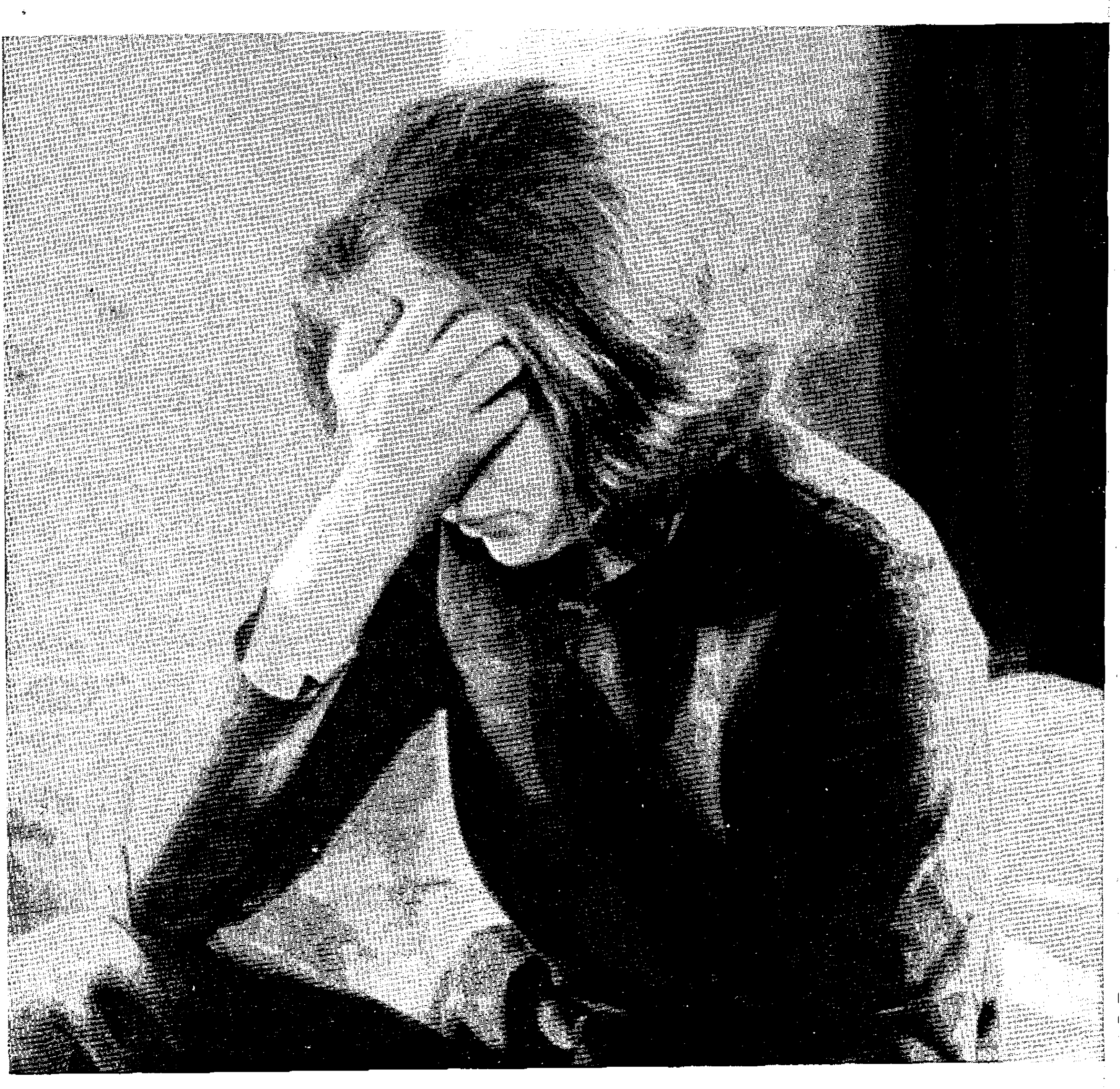
CAHIERS DU CINÉMA



137 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • NOVEMBRE 1962 ★ 137

NOTRE COUVERTURE



Florence Carrez dans
Procès de Jeanne d'Arc
de Robert Bresson

Ne manquez pas de prendre
page 34
LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1962 TOME XXIII. — No 137

SOMMAIRE

●

Les Films

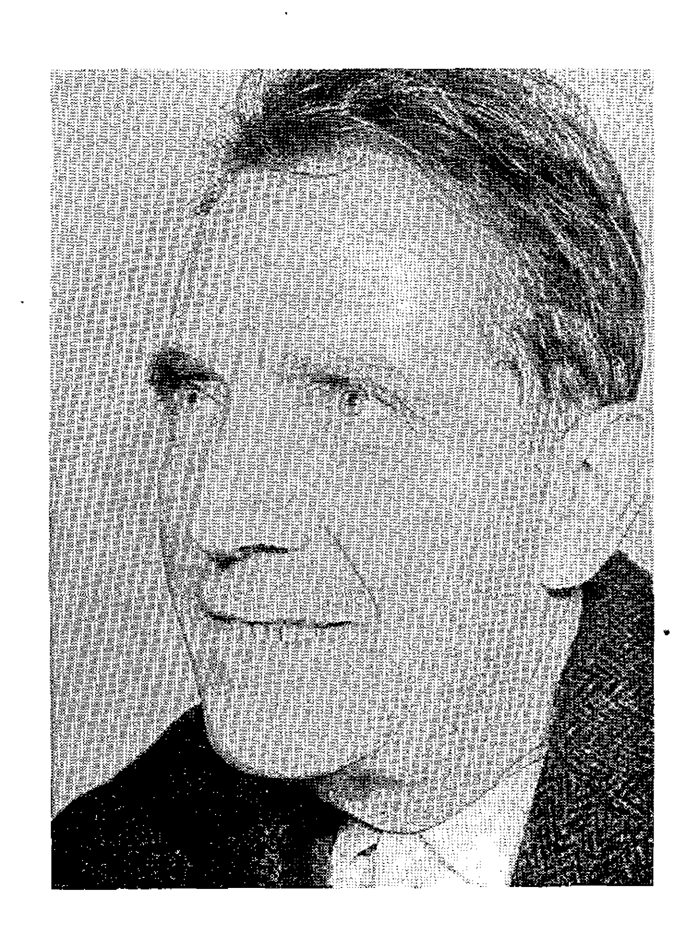
*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38
Tous droits réservés — Copyright by les Editions de l'Etoile

ENTRETIEN AVEC ROGER LEENHARDT

par Jean Collet



Rien ne nous semble mieux indiqué, comme exergue, que ces lignes d'André Bazin sur la voix de Leenhardt, qui, rendue familière par les courts métrages qu'elle a commentés, sera présente dans cet entretien pour une grande partie de nos lecteurs : « Tout Leenhardt est dans cette voix intelligente et incisive que la mécanique du micro ne parvient jamais à corroder, tant elle s'identifie avec le mouvement même de l'esprit. Leenhardt, avant tout, est un homme de parole. Elle seule est assez mobile, assez souple, assez intime pour absorber et traduire sans dégradation d'énergie appréciable la dialectique de Roger Leenhardt, en conserver la vibration dans cette diction sans ombre où la clarté tremble avec passion. » (REVUE DU CINÉMA, *juin* 1948, *n°* 14.)

Un film dans le film

— *Vous avez tourné votre second film de long métrage plus de dix ans après* Les Dernières Vacances. *Comment le situez-vous, par rapport à vous-même, par rapport au public ?*

— J'ai vraiment fait *Les Dernières Vacances* comme on écrit un roman, sans penser à un éditeur. Je m'étonne encore de voir que ce film poursuit sa carrière aujourd'hui, à



Michel François et Odile Versois dans *Les Dernières Vacances.*

l'étranger et à travers des ciné-clubs de plus en plus nombreux. J'étais resté l'auteur d'un seul film. Avec *Le Rendez-vous de minuit,* je suis parti d'un sujet qui n'est pas particulièrement simple, mais j'ai tâché de le traiter clairement pour atteindre, sinon les masses, du moins ce qu'on pourrait appeler un public de bonne compagnie. Car j'ai le sentiment que ce public s'est affirmé, depuis douze ans, en France.

— « *Traiter clairement un sujet qui n'est pas simple* ». *Qu'entendez-vous pas là ?*

— Je me suis trouvé devant un sujet un peu spécial : un film dans le film. J'ai fait un effort maximum de lisibilité. Par exemple, en réservant rigoureusement les entrées musicales au film dans le film, en préparant le passage de l'un à l'autre, en annonçant ce passage. L'expérience dira si mon effort de clarté a abouti.

— *Pour* Les Dernières Vacances, *la preuve est faite.*

— C'est que, depuis douze ans, le cinéma est allé dans la direction que j'annonçais avec le récit des *Dernières Vacances*. Aujourd'hui, ce récit paraît clair, mais à l'époque, il déroutait par le manque d'action dramatique.

— *Voyez-vous un lien entre vos deux films ?*

— *Les Dernières Vacances* est construit à partir d'un seul retour en arrière. *Le Rendez-vous de minuit* est né d'une idée issue elle-même du *flash-back.*

A l'époque des *Dernières Vacances,* j'étais critique de cinéma. Je crois que je fus un des premiers à être frappé par le procédé du retour en arrière. Je me rappelle avoir défendu ce procédé contre un de mes confrères qui y voyait l'effet d'une mode passagère. Je trouvais, au contraire, que le procédé apportait une liberté évidente, un bouleversement fondamental.

Le point de départ du *Rendez-vous de minuit* a été l'idée suivante :

Dans la plupart des films, on a un découpage parallèle dans l'espace : une séquence se passe dans un endroit, la suivante, dans un autre, et le public le comprend. De là,

on peut imaginer une séquence au présent, une séquence au passé : un découpage dans le temps.

J'ai eu envie d'appliquer ce découpage du film, non plus à l'espace ou au temps, mais à deux sortes, ou, si vous voulez, deux degrés d'espace : la réalité et l'imaginaire, un film dans le film. C'est un procédé très classique au théâtre (Pirandello), dans le roman. Il me semblait que le cinéma s'y prêtait tout particulièrement. Vers 1946, j'avais parlé de ce projet à Sartre. Il m'avait renvoyé à une pièce de Pirandello que je ne connaissais pas.

Au départ du *Rendez-vous de minuit,* il y a donc cette idée d'un type spécial de découpage.

De cette idée, l'unité de temps était le corollaire obligatoire. Il faut que la tension dramatique se dénoue dans les deux films simultanément. Cette construction devait même déterminer la tonalité du film. Pour aller d'un film à l'autre, il fallait des motifs puissants (ce ne pouvait pas être un jeu gratuit), des motifs très dramatiques, créant un certain suspens.

Vous savez, une œuvre naît toujours au moment où une forme rencontre un tout petit contenu. A ce moment-là, c'est fait. L'idée de faire un film dans le film, d'une part, et de le faire, d'autre part, à propos d'une femme qui veut, comme l'héroïne d'un film, se tuer à la fin du film : c'était là le germe de l'œuvre. Cela me donnait une tonalité dramatique.

Cette idée de suicide mettait l'histoire sur un registre romantique, et de romantisme allemand, expressionniste en quelque sorte. Mais ce registre était loin de mon ton personnel. Je me suis donc orienté vers quelque chose de plus familier, de plus nuancé ; peut-être au détriment de l'intérêt dramatique, mais au profit de l'authenticité de l'œuvre, qui me paraît première.

J'avais eu le même problème avec *Les Dernières Vacances*. J'avais deux sujets : la fin d'une propriété de famille et une histoire d'amours enfantines. Je les ai traités à égalité Si j'avais traité seulement l'un ou l'autre, cela aurait correspondu au schéma classique que le public demande couramment. Le film, en 49, aurait eu du succès, mais, douze ans après, on ne l'aurait plus revu.

Lilli Palmer et Michel Auclair dans *Le Rendez-vous de minuit.*



Le mythe du domaine

— *Il me semble que, dans* Les Dernières Vacances, *les deux sujets s'éclairent l'un l'autre et que cela préfigure le rapport réalité-fiction du* Rendez-vous de minuit.

— J'ai l'impression — à tort ou à raison — d'avoir donné à mes films une certaine unité de ton, même dans les détails. Par exemple, dans *Le Rendez-vous de minuit*, on m'a souvent reproché le caractère littéraire de la dernière séquence : la citation d'Apollinaire « *Sous le pont Mirabeau, coule la Seine...* ». On m'a dit : « C'est une faute de goût ». Or, si j'ai pris des vers, c'est qu'aujourd'hui ils sont devenus une chanson de Léon Ferré, chantée par toutes les midinettes. Ils sont dits, dans le film, par une actrice ratée qui aime dire à tout moment des vers. Elle les dit exactement comme elle dit au début : « *Mignonne, allons voir si la rose...* ». Disons, si vous voulez, que j'ai le goût de la citation poétique comme lieu commun.

— *C'est le Valentin des* Dernières Vacances ?

— Exactement. Vous vous souvenez : « *Quinze ans, ô Roméo, l'âge de Juliette* ». J'adore la citation, qui est à la fois jeu de l'esprit et miroir.

Au fond, dans mes deux films, j'ai fait l'effort d'une construction extrêmement marquée dans les détails et non marquée dans le ton.

— *Quels rapport entretenez-vous avec vos personnages ?*

— Il n'y a d'autobiographie dans aucun de mes deux films. Néanmoins, l'un et l'autre reproduisent deux expériences et deux âges. J'ai situé les *Dernières Vacances* en 1934, la dernière année avant Hitler, la dernière année de la paix. En fait, c'était ma jeunesse de 1921. *Le Rendez-vous de minuit* est situé aujourd'hui, mais c'est une expérience de 1946.

Les Dernières Vacances représentent un poncif de la littérature : le roman du domaine, la psychologie poétique romanesque de l'enfance, qui étaient entrés dans le grand public avec *Le Grand Meaulnes*, qui avaient été appliqués cent fois, qui n'avaient plus d'intérêt littéraire à l'époque, mais qui entraient dans le cinéma.

Odile Versois, Michel François (à gauche), Renée Devillers, Pierre Dux (au fond) et Christiane Barry (debout au second plan) dans *Les Dernières Vacances*.





Pierre Dux, Christiane Barry, Odile Versois et Jean Lara dans *Les Dernières Vacances.*

Dans le *Rendez-vous de minuit,* le journaliste qui rencontre une étrangère d'un certain âge, épave ballottée par la guerre, ayant connu le drame des victimes d'Hitler, tout cela me paraît relever davantage du climat littéraire de l'immédiat après-guerre que de celui d'aujourd'hui, même si mon décor est actuel, même si j'ai fait des allusions précises au cinéma d'aujourd'hui.

Je trouvais normal d'exprimer en 1945 l'époque littéraire de Gide ou d'Alain-Fournier, aujourd'hui, j'ai un « retard » équivalent.

— *Ce recul n'est-il pas indispensable à une œuvre de réflexion comme la vôtre ?*

— Il est nécessaire, quand un artiste travaille sur une certaine expérience de la vie. C'est le classique recul romanesque. Il ne l'est pas, quand l'artiste produit, au départ, de la vie.

Dans le dernier texte que j'ai donné aux *Cahiers du Cinéma,* j'indiquais qu'il y avait, parmi les facteurs de la création, des âges qui semblaient correspondre à chaque forme d'art. Si les peintres produisent généralement à la fin de leur vie leurs œuvres capitales, si les mathématiciens et les poètes, par contre, peuvent être très jeunes et si les romanciers sont d'âge indifférent, le cinéma, lui, est né historiquement sous le signe de la jeunesse.

Mais il me semblait aussi que le cinéma allait évoluer dans un sens un peu différent (celui que les Américains, par exemple, nous montraient) : un cinéma dans lequel on s'exprime à un certain âge, impliquant un retour plus fréquent au recul du récit. Là, j'ai été dépassé par le courant actuel du cinéma : ce sont au contraire des qualités de nouveauté immédiate qui font le cinéma d'aujourd'hui.

— *Votre film n'est-il pas déjà cette réflexion sur le cinéma et l'art d'aujourd'hui, de même que* Les Dernières Vacances *étaient une réflexion sur les amours d'enfance ?*

— Vous employiez tout à l'heure ce mot de « réflexion » dans le sens de miroir, accessoire favori dans mes films. Il y a pour moi un mot voisin, qui est un mot clef : c'est le mot *connaissance,* pris également dans un double sens, philosophique comme dans « théorie de la connaissance », ou commun comme dans « j'ai fait la connaissance ».

Le mythe de Paris

Je m'explique. En dehors du rapport d'une histoire vraie à un film, du rapport de la réalité à l'art, le contenu de mon film est la découverte de deux êtres l'un par l'autre. Découverte quasi instantanée, puisqu'elle se fait dans le temps d'un film ; découverte qui est faite à propos du film et, en un sens, à travers le film. Mais même si j'avais fait disparaître le film dans le film, j'aurais aimé écrire l'histoire de deux personnes ne se *connaissant* pas et qui, au bout d'une heure et demie — c'est ce que je dis, presque didactiquement, dans le dialogue — se *connaissent* mieux que si elles s'étaient fréquentées pendant de longues années.

Dans mon expérience vitale, il y a deux choses fondamentales : d'une part, mon Midi natal, avec l'apport extraordinaire que représentent la nature et la civilisation méditerranéennes, d'autre part, ce que représente pour moi Paris. C'est ce qu'il représente pour tous les provinciaux : l'endroit où l'on rencontre des gens, l'endroit où, le soir, sur les bords de la Seine, on peut trouver avec un inconnu cette espèce de richesse spirituelle que ne trouveront jamais, à Dijon, des gens qui se connaissent depuis toujours. Paris, c'est l'étranger, les connaissances nouvelles, l'aventure... Après avoir fait un premier film sur mon Midi, j'ai eu envie de faire un second film sur Paris.

Je crois qu'il y a une articulation entre l'histoire du couple qui fait connaissance en une soirée et l'histoire des rapports entre film et vie. Je m'explique.

Certains amis m'ont reproché le peu de différences entre l'histoire-film et l'histoire-vie. Je réponds : c'est volontaire, c'est nécessaire. Comment y aurait-il des rapports entre ces deux films, s'ils étaient étrangers l'un à l'autre ? Rencontrer quelqu'un qu'on ne connaît pas, qu'est-ce que c'est ? C'est sortir du quotidien, du prosaïque, pour entrer tout à coup dans un monde magique où l'on devient *pour* l'autre (et où l'autre apparait pour vous) un personnage. Un ami de toujours, je peux avoir des discussions avec lui, mais ce n'est jamais un héros. Tandis qu'il y a dans la vie des moments privilégiés — nous rejoignons le mythe de Paris — où l'on se met à vivre et à agir comme un héros, comme un personnage de film.

Deux personnes qui se rencontrent sous le couvert d'un film se mettent naturellement à faire une sorte de deuxième film, semblable donc, en un sens, à l'autre.

J'ai été frappé par une remarque que m'a faite Jean-Louis Tallenay : « Il n'y a pas deux degrés de réalité qui s'opposent, dans votre film, il y en a trois ». Les deux premiers sont le reflet l'un de l'autre : Eva et Jacques jouent aussi un film entre eux. Mais quand Jacques retrouve quelqu'un qu'il connaît depuis longtemps, comme le commissaire de police, brusquement on retombe dans le plan du véritable réel.

— *Que fait le personnage du « poète » entre ces trois niveaux de réalité ?*

— Il se situe sur le plan du réel, mais pourtant parodique. Si j'avais eu plus de talent, j'aurais beaucoup plus poussé le côté Hitchcock de mon histoire. Hitchcock a l'art d'introduire, au cœur du suspens, un brusque contrepoint d'humour et de détente. J'avais le sentiment que je devais, avant mon dénouement, m'arrêter sur un tremplin de fantaisie. D'où cette scène avec Michel de Ré. J'ai fait une caricature, un peu poussée peut-être, du « cinéphile-à-la-manque ».

Direction des acteurs

— *Comment concevez-vous la direction d'acteurs ?*

— Je n'ai aucune théorie personnelle, mais je peux vous donner un exemple de la manière dont Lilli Palmer conçoit son travail. Je voulais que, dans le film, elle gardât son



Michel Auclair et Lilli Palmer dans *Le Rendez-vous de minuit.*

accent. Pourtant, pour dire un texte d'une minute, elle avait travaillé en moyenne une dizaine d'heures avec la Française qui l'aidait comme répétitrice. A tout moment, on pouvait lui parler du film : elle connaissait toutes les répliques, à l'envers à l'endroit, avait une hypothèse sur tous les personnages, etc.

Michel Auclair a été un peu étonné de ce rythme au début, mais il s'est piqué au jeu, et j'ai eu parfois la scène jouée dès la première répétition dans un *tempo* impeccable. Je n'avais plus à résoudre que les problèmes techniques.

La contrepartie de cette performance fut l'impossibilité de modifier le texte en cours de route. Je l'ai fait quand je ne pouvais pas faire autrement, car cela entraînait chez Lilli Palmer, une « démécanisation » très difficile. Cela m'a fait abandonner un peu mon intention première qui était de distinguer mes deux films très nettement par le dialogue. J'aurais voulu, pour le film-film, un dialogue à répliques très rapides et pour l'autre, un dialogue plus libre, plus naturel. Cela ne veut pas dire qu'on y aurait parlé de choses et d'autres, sans rapport avec la situation : cela me paraît aussi artificiel — plus, même — qu'un dialogue littéraire. Prenez une conversation de deux amoureux au magnétophone, vous constaterez qu'ils se font des discours l'un à l'autre. C'est ce que j'ai appliqué. Mon film (le film réel), est fait de monologues entrecroisés, je prétends que c'est la

reproduction exacte de la réalité. Dans la scène de la chambre, à la fin, chacun parle à son tour pendant trois minutes. J'aurais aimé improviser cela davantage, tel quel, le dialogue est un peu plus stylisé que je ne voulais ; après tout, ce n'est peut-être pas plus mal. En tout cas si l'on doit revoir le film dans dix ans !

— *Donnez-vous beaucoup d'explications à vos acteurs ?*

— Je n'en ai pas eu besoin. Et puis « casser » l'acteur, c'est évidemment un système : je ne me sens pas assez fort pour cela. Et je n'aurais pas pu le faire dans le temps dont je disposais. Lilli Palmer m'a dit d'ailleurs que, jamais de sa vie, elle n'avait tourné un film avec aussi peu de répétitions.

Il est possible de faire cela quand on a des acteurs intelligents. Avec eux, on peut exprimer une nuance de mise en scène en employant des imparfaits du subjonctif ! Ils comprennent si bien leur rôle, l'exécutent avec une telle conscience, qu'à la limite on peut trouver leur jeu un peu froid. Cela m'a plu. Neveux m'a dit par exemple : « C'est un film froid qui remue des sentiments profonds ». J'aime bien ce côté un tout petit peu glacé.

— *Sur votre mise en scène proprement dite, avez-vous quelque chose à dire ?*

— J'ai été étonné de voir l'efficacité sur les spectateurs de la séquence finale. C'est une séquence silencieuse, une séquence de pure mise en scène. Peut-être, à l'avenir, ferai-je plus de place à ces moments de pure mise en scène que, par une sorte de parti pris ou de timidité, je ne mets pas au premier plan. Une autre fois, je serai peut-être un peu moins « janséniste » !

La dimension théologique

— *Vous ne l'étiez pas, dans* Les Dernières Vacances : *on y est frappé par l'utilisation presque constante de la profondeur de champ.*

— Quand j'ai demandé cette profondeur de champ à Agostini, il a été un peu surpris. Moi, cela me paraissait naturel, car j'avais vu beaucoup de films américains.

Pour *Le Rendez-vous de minuit,* j'ai été coincé par l'atmosphère nocturne. Là, on ne peut pas tricher. A moins de faire une photo d'actualités, mais elle n'aurait pu faire passer la poésie que je cherchais. J'ai donc dû adopter une photo d'une qualité très classique.

— *Vous avez insisté tout à l'heure sur la notion de « connaissance ». Dans vos deux films, vous accordez un rôle capital aux rencontres et aux conséquences de ces rencontres.*

— Oui. Je me rappelle à l'instant que j'ai placé deux répliques presque identiques dans la scène capitale de mes deux films : « *Nous n'oublierons jamais cela* » et « *Dans dix ans nous n'aurons rien oublié* ».

Un jour, j'ai présenté *Les Dernières Vacances* au ciné-club de la Sorbonne. Un étudiant m'a dit : « Votre film est une méditation sur le temps et sur l'âge. » En fait, si j'écrivais un essai philosophique, un roman, mon sujet profond serait l'âge. Je n'ai pas trouvé souvent des romanciers ou des philosophes qui abordent cette notion d'âge d'une manière satisfaisante. *Les Dernières Vacances,* c'étaient les amours enfantines, *Le Rendez-vous de minuit,* les amours de quarante ans ; si je fais un troisième film, ce sera peut-être un amour « classique », je n'en sais rien, mais ce sera en tout cas une réflexion sur un âge de la vie.

— *Avez-vous pensé à Proust, lors des* Dernières Vacances ?

— J'aime beaucoup Proust, mais il pense de manière absolue au temps qui s'est écoulé et il n'en tire jamais une conclusion morale. J'essaie de donner une dimension morale à mes personnages. On devrait pouvoir situer moralement, théologiquement, tout personnage de roman ou de film. Dans *Les Dernières Vacances,* il était évident qu'il s'agissait d'une



Lilli Palmer dans *Le Rendez-vous de minuit.*

famille protestante. Dans *Le Rendez-vous de minuit,* il y a à cet égard la situation suivante : Jacques est protestant, l'héroïne du film est bretonne et catholique. Elle a perdu la foi, mais probablement, à la dernière seconde, elle a trouvé la grâce. Eva, elle, incarne le nihilisme et le spiritualisme juifs. Volontairement, je n'ai pas explicité cette situation. On doit la sentir et c'est suffisant.

Dans la culture occidentale, quand Martin du Gard fait *Les Thibault,* par exemple, il se trouve que toute construction psychologique a une dimension théologique, du moins pour les gens de ma génération. Peut-être considère-t-on maintenant que cela a moins d'intérêt. Je n'en pense pas moins que la théologie est le langage le plus commode, pour exprimer des options vitales, qui continuent à jouer, même si elles ne s'appellent plus molinistes ou augustiniennes, et qui continuent à exister, même chez des gens qui ne croient pas en Dieu.

— *Une réplique du film m'a intrigué. Jacques demande à Eva quand elle a eu l'idée de se suicider. Elle répond :* « Peut-être quand je vous l'ai dit. » *Cela me semble indiquer qu'il est impossible qu'elle se suicide à la fin. Quelle est la bonne interprétation ?*

— Eh bien, Palmer me disait : « Je ne veux pas savoir votre interprétation du personnage. » Pour moi, en effet, quand elle sort du cinéma en pleurant, qu'il l'interroge

et qu'elle lui répond : « *Je veux me tuer ce soir, comme elle* », elle le dit spontanément, sans y avoir jamais pensé, par pure fabulation d'actrice. C'est dans la mesure où elle a un témoin qu'elle ne peut pas s'empêcher d'y croire elle-même. A la fin du film, devant l'impossibilité de son nouvel amour, elle se dit : maintenant, je devrais vraiment me tuer. Pour faire semblant, elle va au bord de l'eau, ôte ses souliers... Puis Jacques arrive... Se serait-elle tuée ? Je ne le crois pas, on ne se tue pas comme ça.

— *Eva voulait jouer son suicide, il lui fallait un spectateur. Jacques a réveillé la comédienne en elle, c'est par là qu'elle se libérera.*

— Oui, elle a retrouvé son public. Mais Lilli Palmer ne voulait pas entendre parler de ce jeu au second degré : « Si elle-même joue la comédie, on ne le verra pas. Je dois jouer le rôle comme si je croyais qu'elle va réellement se suicider. »

De Welles à Mizoguchi

— *Quels sont les cinéastes qui ont pu vous marquer personnellement ?*

— On est l'homme d'une génération. J'ai été très sensible à l'évolution du cinéma américain de 1934 à 1940. C'est l'évolution qui va du lyrisme visuel au réalisme psychologique. Mais, après guerre, j'ai été tout de suite intéressé par la grande cassure que fit Welles dans cette évolution. Je me rappelle la sortie de *Citizen Kane* en 1945. Marsac, le directeur du Marbeuf (un de mes camarades de guerre), hésitait à le programmer. Je lui promis de le soutenir à fond : je disposais alors d'une certaine influence par diverses tribunes, dont la radio. Nous n'avions pas été nombreux à saluer le chef-d'œuvre. Denis Marion s'était amusé, à l'époque, à publier l'analyse d'une trentaine de critiques, la plupart réservées ou réticentes. Sur le simple plan de la compréhension, cinq seulement avaient saisi la signification de la fameuse boule de verre. C'est très cruel de relire les vieilles critiques de film.

Après Welles, le dernier des nouveaux cinéastes américains qui m'ait frappé est Huston. J'ai été étonné, et un peu agacé et chagriné à la fois qu'il soit récusé, précisément par l'aile marchante de la jeune critique. Les nouvelles idoles américaines me déconcertaient. J'en avais presque mauvaise conscience. J'ai repris mon sourire quand on a salué le charmant Logan comme auteur de première grandeur. Depuis, je m'intéresse plus au fond des œuvres qu'au style et à son évolution.

— *Hitchcock ?*

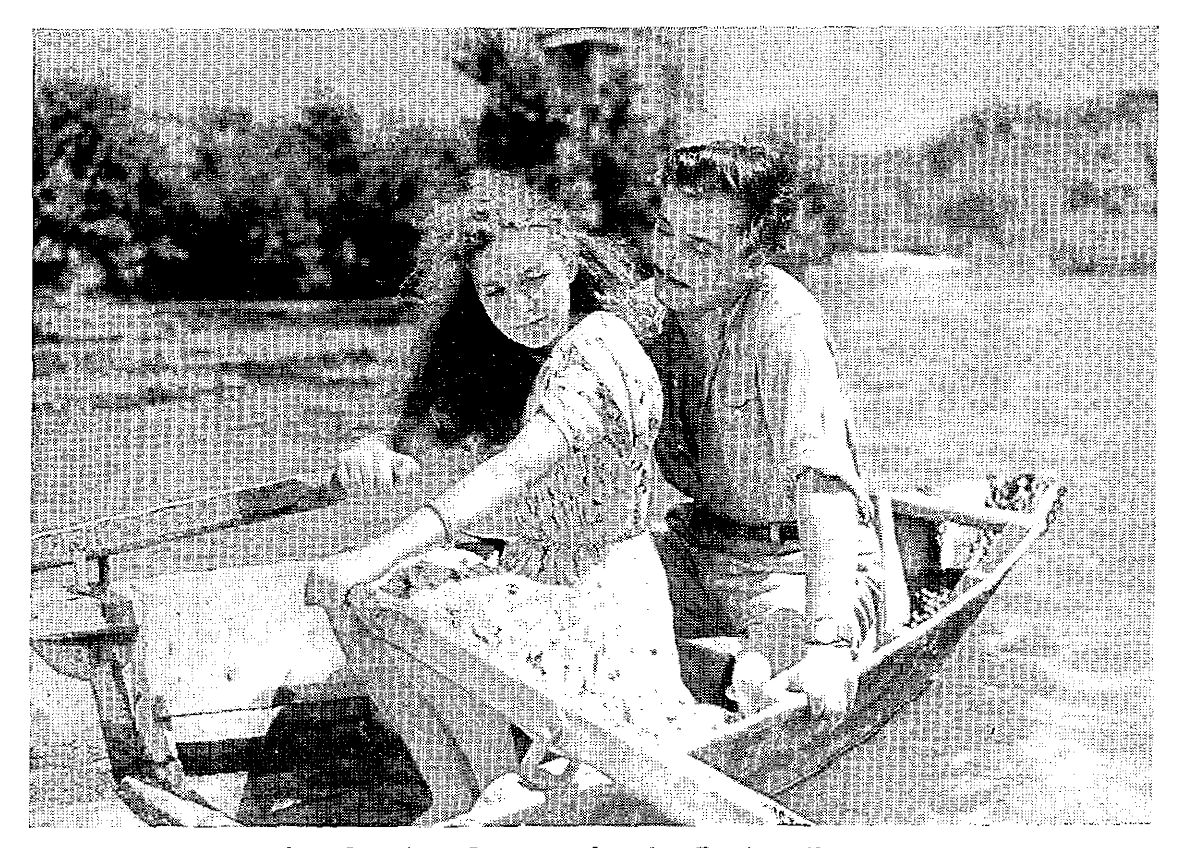
— C'est la merveilleuse exception à la règle. Je voulais faire le *Rendez-vous* sous son signe. On ne fait pas ce qu'on veut !

Tenez, avant de commencer le *Rendez-vous*, moi qui depuis longtemps vais rarement au cinéma, j'ai eu envie de revoir longuement, en détail, quelques classiques, en les projetant, par exemple une deuxième fois, en coupant le son. « Va à Bruxelles, m'a-t-on dit. C'est ce que font aujourd'hui les jeunes cinéastes désireux de prendre un bain de cinémathèque avant la création. » Comme je suis paresseux, je ne suis pas allé à Bruxelles profiter de la charmante hospitalité de l'ami Ledoux. Mais je me suis demandé ce que j'aurais choisi. Réponse : un Hitchcock, un Huston et un Japonais.

— *Mizoguchi ?*

— Certainement. Dans le domaine du cinéma, la hiérarchie des valeurs, comment lui donner un sens ? C'est ce qui rend si mystérieux le jeu des étoiles dans les *Cahiers*.

Comment établir un rapport entre un Mizoguchi et le film français le plus applaudi de l'année, ou avec un Bergman, par exemple ?



Odile Versois et Jean Lara dans *Les Dernières Vacances.*

Prenons son cas. J'avoue avoir classé *Sourires d'une nuit d'été* en tête des dix meilleurs films de l'année. Puis, devant l'avalanche des Bergman suivants (ou précédents, on ne sait jamais bien), j'ai eu l'impression que Bergman est un merveilleux Sacha Guitry dramatique et suédois, le type du metteur en scène-écrivain qui, pour avoir si souvent lu et fait jouer Shakespeare, a eu envie d'en faire. C'est vivant, très intelligent, mais nettement polygraphique. J'ai scandalisé en disant cela, il y a à peine trois ans. Et déjà aujourd'hui...

— *Et le cinéma italien ?*

— Ce sont ses scénaristes qui m'intéressent, plus que ses réalisateurs. Le cinéma italien me paraît décoller d'avec l'authenticité, dès que la mise en scène prend le pas sur l'inspiration.

— *Même Rossellini ?*

— Je le connais trop peu. C'est Fellini qui me paraît le véritable auteur. Il est comme Bernanos. Il redit sans cesse la même chose, sur le même ton. C'est parfois ennuyeux, Mais c'est son rôle d'auteur.

— *Il me semble que ce qui manque à Fellini, c'est un Rossellini pour réaliser son scénario.*

— Peut-être. Mais alors, chez Antonioni, c'est l'inverse qui me frappe : il devrait chercher un scénariste de la qualité de Pavese. Ce n'est pas par hasard qu'en Italie cinéma et littérature sont si liés. La valeur du cinéma italien contemporain est d'avoir participé à un phénomène plus général, culturel, social, qui est le miracle italien d'après guerre. L'inquiétant de notre récent cinéma national, c'est qu'on y trouve si rarement une tonalité spécifiquement française, comme le remarquait Agel à propos de Demy.

Le jeune cinéma français

— *Que pensez-vous de la nouvelle génération cinématographique française ?*

— D'abord, je la connais assez mal. Bien entendu, je ne crois pas avoir été un précurseur, suivi d'Astruc, suivi lui-même de un tel, etc. Il s'est passé, me semble-t-il, deux phénomènes successifs, en un sens contradictoires.

Il y a une génération — qui n'est pas la mienne, mais qui baigne dans le climat intellectuel que j'ai connu — et qui est représentée par Astruc, Baratier, Doniol, Kast, Resnais, Rohmer, etc. Elle a apporté, ce qui était rare alors dans le cinéma, un sérieux passionné et une vraie culture. « *Nous qui voulons filmer non plus les contre-jours, mais l'orgueil* », *s'écriait superbement Alexandre.* Mais en passant à l'exécution, il s'est curieusement révélé chez presque tous une difficulté à l'expression égale à la qualité de l'inspiration, un certain manque de bonheur comme faisant pendant à l'effort de rigueur. Même dans la réussite. Les beaux et perpétuels travellings rectilignes de Resnais me semblent une volonté de style, mais aussi une sorte de manque d'aise dans le zig-zag. Réciproquement les astragales les plus parfaites de la grue d'Astruc paraissent toujours un peu le résultat d'un calcul difficile.

Et puis, voici l'apparition d'une nouvelle génération qui, au contraire, elle, est celle de la facilité, une facilité déconcertante. Semblables à leurs proches aînés sur le plan de la pensée, on s'étonne qu'ils puissent être si différents d'eux sur le plan du « faire ».

Pour moi, la démarcation est apparue à la vision du *Beau Serge*, de Chabrol. Au lieu de l'habituel regret, devant le film d'un jeune camarade, que ce ne soit pas aussi parfaitement abouti que le méritait l'auteur, je me suis dit cette fois : « Que c'est habile ! Que c'est prodigieux ! » Même épatement, même ravissement pour les films de Truffaut, de Godard. Et chez ceux qui sont moins doués, il y a toujours une séquence qui amuse ou qui ravit.

La première génération m'apparaît comme la génération du scrupule. Ce qu'en termes politiques, on appelle idéaliste de gauche. La deuxième est la génération de l'audace, de l'insolence même ; malgré son non-conformisme et son extrémisme, elle est, elle, réaliste, et s'apparenterait à l'anarchisme de droite. Personnellement, je m'identifie mieux à la première vague. J'ai des raisons personnelles à compatir avec certains de ses malheurs.

— *Où placez-vous Rivette ?*

— Je ne connais ni son âge exact, ni ses opinions : son film, élaboré mais rocailleux, concerté mais déconcertant, est typiquement du premier groupe. Je ne l'oublierai pas.

— *Tout cela n'est-il pas du passé ?*

Bien sûr. D'abord ma division est, comme toujours, un peu artificielle, en tout cas sommaire. C'est Astruc qui est péremptoire, et Truffaut qui est inquiet. Et où placer Varda et Demy ? Et puis les premiers auront bientôt appris la virtuosité, et les jeunes ludions prendront du poids.

Je devrais m'arrêter sur cette conclusion positive et rassurante. J'ai envie pourtant d'ajouter une remarque.

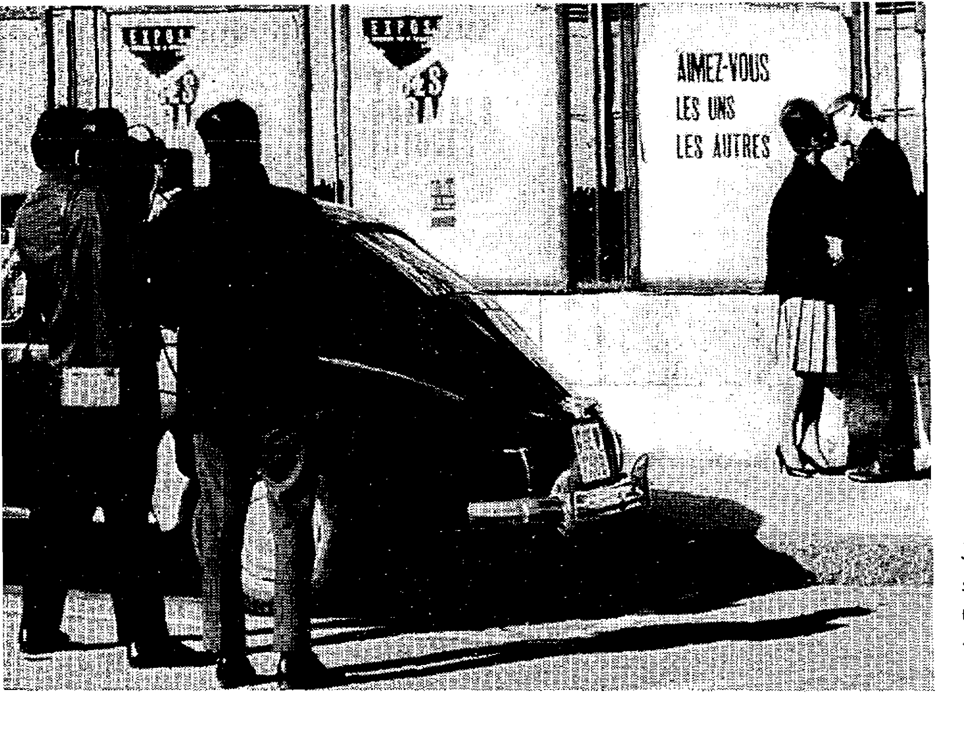
Ce qu'il y a de neuf dans la dernière génération cinématographique, c'est que c'est la première qui est réellement née avec le cinéma. « *Nous qui avons connu Shakespeare par Orson Welles* », disait tranquillement l'un d'eux.

Eh bien ! Je regretterai qu'on parle de cinéaste-né, avec la nuance limitative qu'a pris l'expression d'écrivain-né, réservée généralement aux auteurs de talent, mais dont le message est d'une insignifiance certaine. Je n'aime pas le cinéma pour le cinéma. Je crois que l'art est un moyen pour l'homme d'approfondir sa prise sur lui-même et sur le cosmos, je ne crois pas que l'artiste puisse envisager le monde et les hommes comme la simple matière de son jeu. Je suis sur ce point d'un sérieux incorrigible.

(*Propos recueillis au magnétophone*).



Michel François et Odile Versois dans *Les Dernières Vacances.*



Jean-Luc Godard et son opérateur, Raoul Coutard, pendant le tournage du *Petit Soldat.*

LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE DE JEAN-LUC GODARD

par Jean-André Fieschi

CONTRADICTIONS

Godard déclara à peu près, au moment du *Petit Soldat,* que ceux qui avaient aimé *A bout de souffle* n'aimeraient guère son nouveau film, et vice versa. C'était là se connaître soi-même, et connaître son public : car rarement, tant le confort, en art comme ailleurs, est préféré à l'aventure, le changement de palette fortifie l'admiration. Renoir et Rossellini, fréquents de la chose, ont eu ainsi souvent à souffrir dans leur popularité pour avoir préféré la liberté créatrice, voire le droit d'autocontradiction, à la sécurité d'un public gagné d'avance.

C'est que, malgré les progrès constants de la célèbre politique, on continue çà et là à préférer les films à leurs auteurs, ou à les considérer comme plus ou moins autonomes les uns par rapport aux autres. Or, ce ne sont pas des morceaux de pellicule que nous cherchons avec obstination, mais des voix qui peu à peu, par leur sincérité ou leur éclat, nous deviennent nécessaires.

Si donc je me propose de revenir assez longuement sur *Une femme est une femme*, c'est parce que ce film éclaire de façon particulièrement aiguë la politique des auteurs en général et Godard en particulier.

D'une part, plus encore qu'entre *A bout de souffle* et *Le Petit Soldat*, l'apparente différence de ce film avec *Vivre sa vie* est flagrante, faisant même de ces deux films, à bien des égards, des contraires.

Or, une grande part de l'originalité de Godard, on l'a déjà dit maintes fois, réside en ses contradictions, plus exactement dans la manière dont il joue de ses différentes possibilités, sans s'asservir, d'un film à l'autre ou à l'intérieur d'un même film, à des nécessités d'identité de ton, ou de style. On assiste ainsi à une perpétuelle oscillation entre le drame et la comédie, entre les larmes et le rire, entre la violence et la préciosité, entre la rupture et l'unité. L'important est que ces contradictions ne soient pas seulement fondées en réalités, mais en réalités créatrices, les contraires se fécondant pour restituer sa vision dans toute son ambiguïté.

PURE INTIMITE

Si donc nous cherchons des voix plus que des films, toute politique des auteurs deviendra, en bonne logique, ce que l'on pourrait appeler une politique de l'amitié. « Quand un ami me parle, disait à peu près Renoir à la T.V., il peut me dire n'importe quoi, cela m'intéresse. » Cette politique de l'amitié revêt dans *Une femme est une femme* un caractère de nécessité, non que l'on ne puisse goûter les qualités extérieures du film sans se référer à l'auteur, mais parce que en dehors même de tout critère esthétique, une approche fragmentaire de cette œuvre, la moindre réserve même quant à ses facultés de communication d'un désarroi, ne peuvent renvoyer qu'à la plus grande incompréhension. C'est que l'esthétique, nous le verrons, est ici déplacée. Car importe moins parfois la perfection d'un langage dominé que ce par quoi l'artiste à nous se livre, en ce qu'il a d'extrêmement particulier, et qui nous touche comme une confidence. Œuvre donc pour « happy few », peut-être, mais il s'agit moins ici d'une soi-disant élite intellectuelle que d'une réceptivité à un langage du cœur, qu'il faut savoir entendre, et qui nous juge alors même que nous croyons juger.

Certes le danger est grand de défendre ainsi une œuvre sur sa simple puissance émotive et affective, et cela risque fort d'ouvrir la porte à de nombreuses confusions. Mais il s'agit précisément d'une œuvre dangereuse, je veux dire qui s'expose avec témérité aux plus graves dangers. C'est un saut dans le vide. D'ailleurs, souvenez-vous de ce que Godard lui-même écrivit un jour, au sujet de *Montparnasse 19* : « *...le film de la peur... Je donnerais tout le cinéma français d'après-guerre contre le seul plan, mal joué, mal cadré, mais sublime, où Modi demande cinq francs de ses dessins à la terrasse de la Coupole.*

Alors, mais alors seulement, tout séduit dans ce film déplaisant. Tout sonne juste dans ce film archi faux. Tout s'éclaire dans ce film obscur. Car celui qui saute dans le vide n'a plus de comptes à rendre à ceux qui le regardent. »

Voilà bien de quoi il est question. Jean-Victor Hocquard appelle certaines pièces de Mozart des « œuvres de la pure intimité » (telles que le Quintette en sol mineur, le Quintette pour clarinette, etc.). Ce sont les plus déchirantes, les plus sincères, et celles que l'amateur ne goûte qu'après, justement, une longue intimité avec l'artiste. Elles nous parlent d'autre chose que de la musique, d'un au-delà de l'art en ses frontières secrètes que le langage ne peut cerner. Ainsi, *Une femme est une femme*, qui est un au-delà du cinéma, une œuvre de la pure intimité, demande la plus grande disponibilité, et un oubli de soi, et même de l'art, pour nous faire renaître enrichis du poids d'une précieuse confidence. Alors



Anna Karina dans *Une femme est une femme.*

seulement, nous découvrons que cette voix, cette peur, cette confidence sont aussi *les nôtres, réfractées par le plus particulier des miroirs.*

Ici se dévoile un malaise. Si l'artiste ainsi se donne à travers un langage (même si peu) chiffré, sa confession requiert de nous une certaine pudeur. Or le critique, dans le sens où son activité est un viol, ne peut s'empêcher d'être envahi de mauvaise conscience. Car nous savons trop bien ce que cet art cache de tendresse et de profondes déchirures au-delà de ses provocations et de ses impertinences, qui ont du moins le mérite d'éloigner salutairement ceux qui ne sont point dignes d'entendre. Nous débarrasserons-nous de cette mauvaise conscience en nous référant au paradoxe de Paulhan qui écrit, dans son « Fautrier l'Enragé » : « *Toutes les critiques sont justes. Tous les critiques ont raison. Il ne reste qu'à les comprendre.* » Car de quel droit opposer la fausse certitude de nos jugements à ce mystère fragile, si impénétrable au moment même où nous croyons le posséder, qu'est une œuvre qui ne vit pas sa vie dans ses seuls prolongements en nous ? Parce qu'elle vit *aussi* en nous, et de cela seul nous devons témoigner.

LIBERTE

On comprendra donc que je fasse peu de cas des critiques généralement formulées à l'égard d'*Une femme est une femme* (je connais par contre quelques



Anna Karina et Jean-Claude Brialy dans *Une femme est une femme.*

personnes qui aiment assez ce film pour que cet amour suffise à les lier malgré toutes leurs divergences), le plus grand amour consistant peut-être ici à se refuser à en parler. La confidence refuse la polémique, c'est pourquoi je ne chercherai à convaincre personne.

On admire souvent chez Godard ce que l'on appelle du beau nom de liberté. Encore faut-il s'entendre à ce sujet. Il s'agit d'une liberté qui est un engagement total vis-à-vis de ses films et de lui-même, engagement si profond qu'il ressemble souvent à un abandon, à un recours presque désespéré, à des puissances latentes qui n'attendaient que cet abandon pour se révéler. La notion de liberté est donc ici périlleuse, et je crois *Une femme est une femme* moins le film d'un homme libre que le film d'un homme qui cherche à être libre (les questions sont plus importantes que les réponses, disait le Petit Soldat) ou qui n'est libre que dans la mesure où il avoue, par son œuvre même, ne pas posséder totalement sa liberté. Une liberté qui ressemble terriblement, en définitive, au pari de Pascal.

Car *Une femme est une femme* est un film sur le chaos, sur toutes sortes de réalités chaotiques et fragmentaires, tantôt menaçantes, tantôt favorables, toujours à la limite de l'accord et du désaccord, et dont Angela ne possède pas les clés. (On peut voir ici une parenté avec *Paris nous appartient*, parenté qui apparaîtra peut-être, avec le recul, comme un témoignage sur l'esprit d'une génération partagée entre le cinéma et la vie, le réel et l'imaginaire. Mais l'un parle plutôt de l'angoisse, l'autre de la peur.) Le regard de Godard sur son interprète

reflète cette volonté de trouver une possibilité de cristallisation dans ce chaos, de lier par un sentiment, un état apaisé, un monde où, à tous les niveaux, règne une terrifiante discontinuité, et de lui donner par là un sens. Si Angela veut un *enfant, c'est pour se rattacher par le plus naturel des moyens à un monde où* le sol semble toujours se dérober sous ses pas. Et le rapport entre Angela et son enfant me semble être le même qu'entre Godard et son film. Son film qui est un écrin, au-delà de toutes les désespérances, refermé sur un espoir de vivre, celui d'Anna Karina, noyée de couleurs, et chantant : « Je suis très belle. »

Parfois Godard semble, comme justement Becker dans *Montparnasse 19*, ne pas avoir maîtrisé sa matière. C'est quand cette non-maîtrise est la plus évidente, *quand on a la vertigineuse impression que « tout fout le camp »*, que le film est le plus sublime, et c'est pour ces moments-là que moi aussi, je donnerais tout le cinéma français et l'autre. Voilà pourquoi combien dérisoires apparaissent les reproches, soit de maladresse, soit de virtuosité excessive devant une œuvre dont la sincérité bouleversante apparaît justement dans les rapports entre ce qui est contrôlé et ce qui ne l'est plus, entre ce qui est libre et ce qu'une impérieuse nécessité intérieure n'a pu empêcher.

Tout ce qui est extérieur, en apparence, au cinéma, ce constant recours au théâtre et ces brusques reculs qui voudraient nous persuader d'une attitude détachée, tous ces moyens pour créer une distance, nous savons bien qu'ils sont trop ostensibles pour que cette distance existât réellement. La liberté est encore à venir.

ETRE

Godard est le cinéaste par excellence de la difficulté d'être. Sa poétique est aussi une métaphysique, car son propos s'efforce de cerner perpétuellement les obstacles qui s'opposent à l'épanouissement d'une liberté trouvée qui s'appellerait aussi le bonheur, et c'est des contradictions mêmes de l'être qu'il nous entretient sans cesse, un être inquiet, inconfortable, en quête du difficile accord entre lui et le monde (*«j'voudrais être une autre »* dit Nana au policier en baissant les yeux, mais plus loin *« s'évader c'est d'la blague »*) en un perpétuel conflit qui est celui-là même de l'artiste. Par quoi nous retrouvons cette terrifiante irréductibilité du réel et de l'imaginaire dont le cinéma nous propose, après les autres arts, sa tentative qui ressemble tant au Grand Œuvre des alchimistes.

Dans *Une femme est une femme*, la référence à la comédie musicale, genre disparu dont Godard cultive la nostalgie, est significative de cette difficulté. Roger Planchon n'adhère pas à *Une femme est une femme* et je cite une réflexion rapportée dans son entretien (1), car elle est instructive par l'incompréhension fondamentale qu'elle dénote du film. « *Une comédie musicale,* dit-il, *demande beaucoup plus de travail.* » Or, dans une comédie musicale, les personnages possèdent d'emblée cet espace onirique, spécifique du genre, expression immédiate de leurs désirs et de leur bonheur. Dans *Une femme est une femme*, il n'y a point d'espace onirique possédé, le « musical » est véritablement un rêve, ce vers quoi tendent Godard et ses personnages, sans pouvoir l'atteindre. Ils ont sans doute *Brigadoon* au fond de leur cœur, mais les plans qui saisissent sur des visages de vieillards, aux alentours de la Porte Saint-Denis, une misère des plus réalistes, démentent les velléités d'évasion. Le réel ronge le rêve comme un cancer. D'ailleurs, toute comédie musicale est évidemment dynamique, et il est à noter qu'après que Karina ait répondu à Belmondo qui lui demandait pourquoi elle

(1) *Cahiers du Cinéma*, n° 129.



Michel Subor dans *Le Petit Soldat.*

était triste « *Parce que je voudrais être dans une comédie musicale avec Cyd Charisse et Gene Kelly, chorégraphie de Bob Fosse* », les plans de danse sont figés, fixes, et non pas dynamiques.

VIVRE

Cette profonde difficulté d'être (illustrée avec une déconcertante facilité, et sur le mode précieux, détaché, lumineusement olympien dans *La Paresse*), se double d'ailleurs chez Godard, et comme coexistant avec elle, d'une au moins aussi profonde fureur de vivre, (l'enfant pour Angela, le « *Il faut s'intéresser aux choses et les trouver belles* » pour Nana), la présence de ces deux éléments simultanés donnant à ses films ce poids physique, directement issu du meilleur cinéma américain, comme de l'influence assimilée de tant d'étonnantes séries B, qui fait tant défaut au cinéma français. Le conflit de deux forces et sa résultante physique, parent, chez Godard, chaque instant vécu par ses personnages d'une

intensité dramatique donnant à chaque geste un air d'urgence et de nécessité. Car il n'y a pas chez Godard d'intuition du temps comme écoulement — il est tout le contraire d'un cinéaste de la durée — mais une prodigieuse intuition de l'instant, saisi dans toute sa complexité. Chaque moment est privilégié, et chaque plan ayant atteint son équilibre, comme le personnage provisoirement en son sein, semblent menacés par on ne sait quelle force obscure. Un cinéma de la conquête et du péril, le « Vivre dangereusement jusqu'au bout » d'*A bout de souffle*.

DIVERSITE

Nous parlions de contraires. En effet, d'un film à l'autre, Godard semble toujours nous montrer l'envers de ce qu'il nous montrait précédemment, pour nous prouver ensuite l'identité en profondeur de ces contraires apparents. Mais c'est bien la même émotion qui émane de moyens dissemblables, ce pour quoi il est un peu absurde d'avoir, en définitive, des préférences à l'intérieur de cette œuvre qui forme un tout indissociable. A la réflexion je ne crois pas qu'il y ait progrès (tout juste différents niveaux) dans cette œuvre, dans la mesure où elle est celle d'un poète, et la poésie étant le seul langage que l'on puisse immédiatement posséder. La maturité apporte certes à Godard (et *Vivre sa vie* le prouve) une plus grande virtuosité, un élargissement incontestable de son regard, une rigueur qui rend plus évidente à beaucoup les préoccupations cachées par l'exubérance des autres films (exubérances diverses : des petites idées dans *A bout de souffle*, du langage dans *Le Petit Soldat*, des formes et des couleurs dans *Une femme est une femme*). Mais je ne crois pas que l'on puisse parler de courbe précise, du moins ascendante. Les mêmes obsessions, les mêmes idées se répondent d'un film à l'autre sous des apparences diverses. Diversité qui est peut-être la négation de l'idée de style en ce que cette idée a de plus voyant. Non que je veuille faire de Godard un esthète — chacun sait que c'est un moraliste — mais tout se passe comme s'il se refusait jusqu'à présent à s'enfermer dans un dogme créateur, même personnel. S'il y a un style Godard, c'est dans le refus du style. Autrement dit un regard est préféré à une écriture.

CONTEMPLATION

L'assagissement, la maturation de ce regard font de *Vivre sa vie* du véritable cinéma de contemplation. Parti de Rossellini, de Dreyer et de Bresson, Godard aboutit donc quelque part du côté de Mizoguchi, et plus particulièrement d'*O Haru, femme galante*. Une intériorité nous est donnée à voir, non pas sous forme de journal intime, comme dans *Le Petit Soldat*, ou par un éclatement des genres, comme dans *Une femme est une femme*, mais par le plus pur regard posé sur les moments, privilégiés à dessein, d'un itinéraire. Si je parle de Mizoguchi, c'est pour cette dignité extrême d'une souffrance qui a réprimé ses larmes, une acceptation lucide qui laisse entrevoir, derrière d'ultimes crispations, quelque chose qui ressemble à la sérénité de celui qui a, selon la formule du Petit Soldat, « *appris à ne plus être amer* ».

En définitive, *Vivre sa vie*, si beau, si triste, est moins désespéré qu'il n'y paraît et surtout moins qu'*Une femme est une femme*, même s'il semble axé sur la mort, alors que l'autre l'est sur la vie. Car l'apaisement se dessine au cœur de la souffrance. « *Une phrase trop bien accordée exclut la renonciation totale* », disait Valéry à propos de Pascal. Et Brice Parain : « *On ne parle bien qu'avec détachement.* » *Vivre sa vie* se situe entre ces deux pôles.

Autant, dans *Une femme est une femme*, les moyens pour obtenir la dédramatisation (les trois coups frappés comme au théâtre, la musique comme à l'Opéra, les



Saddy Rebot et Anna Karina dans *Vivre sa vie.*

gags comme dans les « comics ») renvoyaient à l'impossibilité véritable de l'obtenir, et établissaient des dissonances, autant le recul est, dans *Vivre sa vie*, parce que gagné enfin, la tonalité même du récit. La caméra n'est plus complice, elle traque, comme chez Rossellini, une âme en ses plus intimes palpitations, et si Angela lui clignait de l'œil, Nana baisse souvent les siens devant elle. Les moyens pour créer la distance ne sont plus extérieurs, il semble que celle-ci existe d'elle-même, si l'on excepte la dramatisation théâtrale (les douze tableaux, la scène finale) qui aboutit d'ailleurs à une dédramatisation cinématographique, comme si, en empruntant à la technique d'un autre art, Godard approfondissait le sien, par une métamorphose qui est une inversion.

APPROPRIATION

Je viens de parler d'emprunt. On sait que cela n'a jamais fait reculer Godard. La référence, la citation, l'inclusion d'éléments étrangers émaillent ses films. Il est passé maître dans l'intégration, dans sa rêverie personnelle d'autres rêveries paral-

lèles qui la nourrissent, la fécondent, la prolongent. Il absorbe avec le plus parfait naturel les idées ou créations des autres, et de Pickpocket devient Vampyr, car il ne s'agit plus de vol mais d'aliment nécessaire. Il y a chez lui une véritable morale et esthétique de l'appropriation. Ainsi, dans *Vivre sa vie*, pour ne pas parler des autres films où la chose est encore plus flagrante, s'intègrent pêle-mêle l'ombre de Louise Brooks, un prénom issu de Renoir, ainsi que, plus directement, le visage de Falconetti modelé par Dreyer. (Tout cela en hommage au cinéma muet). Mais aussi une chanson, un disque de danse, une réflexion de philosophe, un texte de Poe.

A en croire Godard, il entre de nombreux hasards en pareils choix. Jeanne d'Arc ? Il voulait montrer Nana pleurant au cinéma, et les gens n'auraient pas compris des larmes au *Cuirassé Potemkine*. Brice Parain ? Il désirait une conversation de la petite prostituée avec un homme célèbre. *Le Portrait ovale ?* Une décision de dernière heure. Ce qui accréditerait la thèse d'un créateur purement intuitif. Ainsi les correspondances internes s'établiraient d'après des « surdéterminations » qui rendraient à l'artiste, au-delà de l'admirable cohérence de son propos, la naïveté, l'innocence créatrice des grands primitifs. Car si hasards il y a, ne pourrait-on pas se référer, ici, à la vieille notion surréaliste de « hasard objectif » ? Artaud annonce à Falconetti sa mort au moment où débute l'agonie de Nana. Jeanne est coupable. A la dernière séquence, dans la voiture qui conduit Nana vers la mort, « *De quoi*



Saddy Rebot, Anna Karina et Gérard Hoffmann dans *Vivre sa vie.*

est-ce que je suis coupable ? » demande-t-elle. Et la réponse de Raoul est sur le ton implacable du verdict.

On sait l'importance de la réflexion sur le langage chez Godard. (Au point qu'il est le seul à utiliser cet élément de façon aussi systématique que Mankiewicz, même si c'est dans une toute autre direction, et si chez lui, les silences tempèrent et enrichissent, plus que chez le premier, la parole.) Labarthe choisissait même cet angle particulier pour analyser *Une femme est une femme* (1). Or, Nana, en fait d'homme célèbre, parle avec un philosophe du langage, ce Brice Parain qui nous a entretenu du « *sentiment vertigineux d'une inexactitude du langage* » et qui, selon le mot de Sartre, « a mal aux mots et veut guérir », et qui « *souffre de se sentir décalé par rapport au langage* ». Un homme dont la tentative est donc, comme celle de Godard, celle de quelqu'un d'irréconcilié qui s'efforce à la réconciliation.

Quant au texte de Poe, cette transparente histoire de vampire sertie dans le plus beau des films de vampire, il est difficile de ne pas lui attribuer une valeur de confession, la plus sincère des confessions d'un artiste, et ceux que gêne la propre voix de Godard lisant ce texte ne comprennent-ils pas à quel point cela multiplie émotionnellement la scène, et la phrase superbe : « *C'est notre histoire, un peintre qui fait le portrait de sa femme.* »

Godard, donc, s'approprie. Mais par sa grâce, de même que dans une toile de Braque un paquet de tabac cesse d'être paquet de tabac pour devenir un élément du tableau, de même le visage de Falconetti, ses larmes deviennent le visage de Karina, ses larmes, et par là même un plan de Godard. Admirable paradoxe. Car, jamais artiste ne fut plus original, ni irréductible aux autres, en pillant aussi effrontément. Vampyr, disais-je, car ce film plonge directement, et sans médiation d'apparence fantastique, aux sources mêmes du vampirisme, et dévoile ainsi les latences d'un des mythes poétiques les plus riches de toute la littérature et du cinéma. Film sur l'absorption. L'ombre absorbe douze fois la lumière (les fondus au noir). La mort absorbe la vie. De même Godard absorbe le monde, pour finalement être lui-même réabsorbé par sa création. (Ce qu'exprime le *Portrait ovale.*)

OPPRESSION

On ressent dans toute l'œuvre de Godard une oppression particulière, un malaise modulé en poème qui imprègne ses films et les font vivre à mi-chemin de l'angoisse et de la libération. Il s'agit là d'une faculté un peu mystérieuse : oppression toujours sensible, bien que réfractée par des moyens différents, et qui pèse aussi bien sur les dissonances de *Une femme est une femme* que sur la ligne pure du *Petit Soldat*. La présence constante de la mort, son ambivalente séduction (terme ultime de la difficulté d'être, à la fois *crise et apaisement ;* elle est toujours violente chez Godard, et liée à la fascination de l'arme à feu) donne peut-être à l'œuvre entière cette *aura* tragique, qu'on aurait tort de confondre avec un quelconque fatum, qu'il soit grec ou langien. Il faudrait plutôt parler d'un attrait romantique (comme chez Novalis) où cet acte définitif et dérisoire apparaîtrait comme la résolution d'une mésentente, presque comme une réconciliation ; hanté par l'idée de mort, Godard ne peut-il vivre qu'en tuant ses personnages ? Nouvelle parenté avec l'esprit du vampirisme, et sa fonction cathartique.

Vivre sa vie donc, malgré la perpétuelle latence, et l'affleurement par signes, de la Mort, ne doit pas nous tromper, sous son apparence pessimiste. L'accumulation des difficultés de l'être, des plus sordides aux plus nobles, à travers l'itiné-

(1) *Cahiers du Cinéma*, nº 125.

raire d'un personnage, permet sans doute à Godard de vivre, comme s'il déposait en sa création, transfigurés, ses propres obstacles et sa propre difficulté.

Comment la résout-il ? En artiste et en cinéaste. Si l'ombre et la lumière, dans les cafés, les rues, les hôtels, créent un espace étouffant où l'air semble souvent se raréfier jusqu'à l'asphyxie, ce n'est pas par un asservissement aux lois de l'expressionnisme, ni par un recours au symbolisme, mais parce qu'il appréhende directement le monde en termes de cinéma, c'est-à-dire ici, comme souvent chez Rossellini, en termes de luminosité ; ou comme chez Bresson, par un sentiment du décor qui renvoie à l'âme du personnage et du récit. Mais si le jeu des portes inlassablement fermées, ouvertes, entrouvertes, laissait, dans le *Condamné* et dans *Pickpocket,* espérer la vague promesse d'une « allégeance », l'intuition du décor, dans *Vivre sa vie*, est celle, irrémédiable, de l'emprisonnement. Emprisonnement qui s'exprime déjà, au niveau du découpage, par l'emploi du plan fixe (dans lequel règnent les horizontales et les verticales, évidemment oppressantes) et par la façon de couper Nana des autres personnages (la première scène). Surtout chaque lieu où se trouve Nana impose la sensation de la cage. Cages fermées par des vitres, qui laissent à la fois transparaître le monde, et l'excluent : le café au début, le magasin de disques ; par une fenêtre embuée : l'interrogatoire du policier. Noire : le cinéma, dont la seule lumière est celle, tremblante, qui entoure le visage de Jeanne au moment de sa condamnation. Glauques : les cafés, les chambres. Les endroits clos ne sont pas les seuls à emprisonner Nana : les rues aussi sont fermées par ces murs sur lesquels se pose sans cesse la caméra de Godard. Et s'il ne s'attarde pas sur la mort de son héroïne, c'est après tout qu'il s'est attardé sur les phases de son agonie.

LIBERATION

En niant la notion de fatum, nous ne voulons pas dire qu'une menace ne soit pas omniprésente, en chaque plan, en chaque scène, tout au long du film : mais Godard a voulu Nana responsable, au sens existentiel, donc créant son propre destin ; et la dimension tragique n'en est que plus forte.

Ainsi, ces moments où elle semble soudain oublier sa condition, pour sourire, ou pour danser, ne sont si émouvants que parce que nous les savons incapables de durer. Lorsqu'elle danse autour du billard (un simple échange de regards et un paquet de gitanes ayant suffi pour faire éclore en elle un bonheur dont Godard nous dévoile par là, mieux que par de longs discours, la fragilité) et donc possède pour la première fois un espace au lieu de se laisser anéantir par lui, l'approche subjective des murs suffit à dénoncer sa vulnérabilité.

L'oppression naît ici de ce que Godard, pour décrire le bonheur, le fait dans une tonalité qui est souvent la même qui lui sert à décrire le malheur : l'envers et l'endroit, l'intérieur et l'extérieur coïncident, identiques. Le bonheur, nous le savons depuis la comédie musicale, c'est la danse. Quand elle se demande si elle est heureuse, Nana, donc, danse. Quand elle l'est aussi, plus lentement, comme en un slow (dans la chambre avec le jeune homme, au onzième tableau, ils tournent sur eux-mêmes, enlacés). La luminosité de la chambre est alors, par le rapport intime des êtres, et comme secrétée par eux, intime. Mais elle est aussi la même que dans les autres tableaux, ce qui fait peser sur ce bonheur fugitif une si lourde menace.

Comment, dès lors, parler d'apaisement, de libération ? Parce qu'en ayant réussi la dangereuse synthèse de la rigueur et de la sensibilité (ce qui fait de *Vivre sa vie* quelque chose comme *Voyage en Italie + Pickpocket)* Godard, en son quatrième film, a gagné la terre promise de la maturité, accordée aux cinéastes le plus souvent très tard. Son dernier film est le plus ouvert : paradoxe éternel,

pour un artiste, de parler de la non-communication. En en parlant de cette façon, Godard prouve qu'il n'y croit pas autant qu'on pourrait le penser. Nous sommes loin d'Antonioni. Car à quoi bon faire des films si l'on possède la certitude que tout langage se perd au-delà de celui qui le parle ? Le vrai film sur la non-communication, c'était *Une femme est une femme*, parce que, on l'a vu, imparfaitement dominé. La maîtrise apporte à Godard la plus précieuse des offrandes : parler aux autres en parlant de lui-même (directement, sans code comme précédemment) ce qui nous renvoie d'une certaine façon à la phrase de Montaigne, placée en exergue. La difficulté d'être est résolue pour Godard par l'être même du cinéma. En apprenant le cinéma, il a appris à vivre.

Jean-André FIESCHI.

VIVRE SA VIE, film français de Jean-Luc Godard. *Scénario* : Jean-Luc Godard. *Images* : Raoul Coutard. *Musique* : Michel Legrand. *Interprétation* : Anna Karina, Saddy Rebot, André S. Labarthe, Peter Kassovitz, Jacques Florenty, Monique Messine, Gilles Quéant, Dimitri Dineff, Gérard Hoffmann, Jean Ferrat. *Production* : Films de la Pléiade, 1962.



Peter Kassovitz et Anna Karina dans *Vivre sa vie.*

VENISE 1962

(Suite)

par Jean Douchet

*

III. — LA RETROSPECTIVE (1)

Malgré quelques lacunes regrettables dont l'absence des premières œuvres sonores de Griffith, Raoul Walsh, Allan Dwann, la rétrospective organisée par le festival de Venise fut une réussite. Près de trente films intégraux et autant d'extraits offrirent à un public nombreux et passionné un vaste panorama des débuts du cinéma parlant américain (de 1926 à 1932-33).

Il commença par un extrait du *Don Juan* d'Allan Crosland, film qui constituait le premier programme Vitaphone présenté à New York le 7 août 1926. C'est une charge outrancière des films de cape et d'épée où John Barrymore parodie allégrement Douglas Fairbanks. Enfin il m'a semblé : je ne puis croire qu'il s'agisse là d'un film sérieux.

LE CHANTEUR DE JAZZ

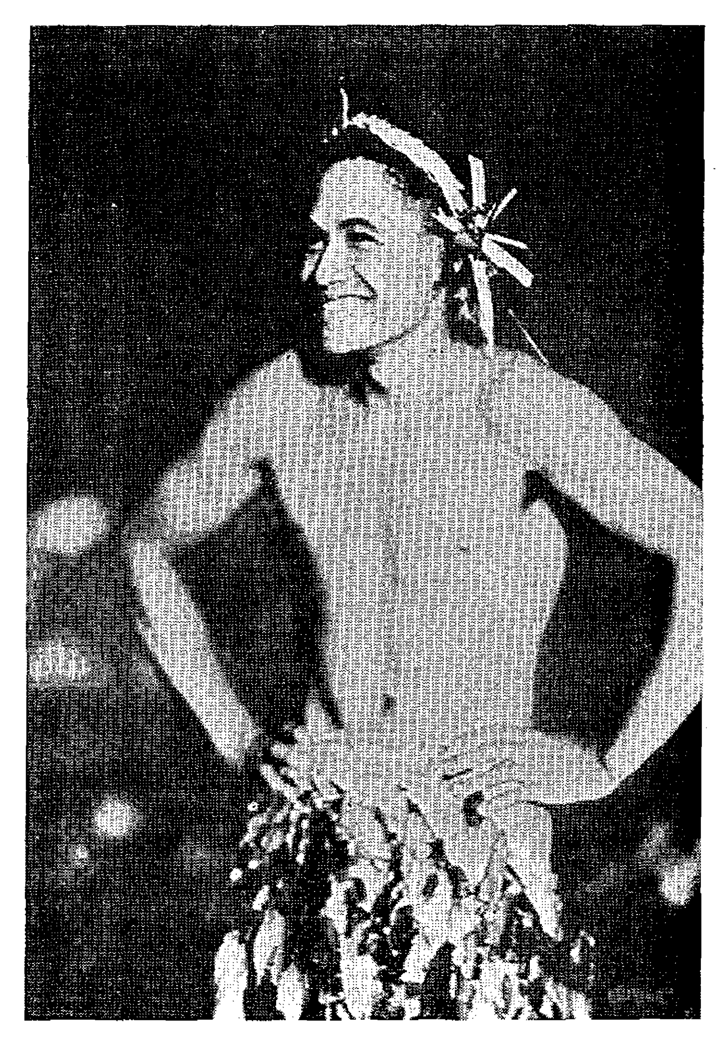
Plus intéressant m'a paru *Le Chanteur de Jazz* du même Allan Crosland. C'est une œuvre honnête qui se laisse voir sans déplaisir. Il donne d'emblée au « musical » la place privilégiée que ce grand genre n'a cessé d'occuper dans le cinéma américain et demeure le prototype de multiples productions où l'on voit l'accession à la vedette et la réussite du petit artiste sorti de rien (ici il s'agit du pauvre fils d'un rabbin du ghetto new yorkais).

MURNAU

Au même programme de cette première journée, *Sunrise (L'Aurore)* de Murnau. Nous verrons par la suite *Tabou*, l'un et l'autre dans leurs versions sonores. On peut s'étonner de la présence de ces deux films dans cette rétrospective, étant donné que l'adjonction d'une musique leur nuit incontestablement. Nous sommes, ici, à l'apogée du muet, mais aussi au sommet du cinéma. *Sunrise* et *Tabou* écrasaient sans difficulté tous les films présentés dans le cadre du festival, aussi bien en « rétrospective » qu'en « informative » et en « compétition ».

Je me réjouis donc de leur passage. Trop rares, en effet, sont les occasions de parler de Murnau. Pendant la projection de *Sunrise*, et malgré le manque inexcusable de l'un des moments les plus importants du film, la descente en tramway de la campagne à la ville, je me surprends à découvrir ce qui est peut-être le secret de Murnau. De même que l'art de Mizoguchi peut se définir comme celui de la modulation, de même l'œuvre de Mur-

(1) J'ai déjà dit quelques mots de cette rétrospective dans le numéro du mois dernier. J'ai reçu à leur sujet la lettre suivante de notre confrère Giulio Cesare Castello : « ... *Je vous remercie des expressions élogieuses que vous avez bien voulu réserver à la rétrospective de Venise. Je me permets aussi de vous faire remarquer que c'est* moi *qui ai eu l'idée de cette rétrospective et qui l'ai organisée de A jusqu'à Z. Bien amicalement à vous.* »



Tabou de F. W. Murnau (1931).

nau, hautement musicale, repose sur la répétition inlassable et perpétuellement nuancée d'une même note, qui est grave. Ce sentiment de gravité, ressenti vivement, s'applique à tout. Aussi bien aux étoffes et aux décors, révélés dans leur plénitude, aussi bien aux personnages dont les moindres gestes et attitudes possèdent un poids d'une rare nécessité, qu'à quelque chose de plus essentiel, qui est ceci : que l'existence éprouvée en chaque instant dans sa totalité est menacée par chacun de ces instants. Cela dépasse de beaucoup l'idée de la fragilité des choses. Il s'agit d'une angoisse combien plus profonde, qui met constamment aux prises l'être et le néant.

C'est donc à cette idée de *gravité* qu'il me faut rattacher la rêverie poétique de Murnau à laquelle je réduisais son œuvre jusqu'à cette révision. Expressionniste, l'imagination dynamique des formes chez Murnau aime mettre face à face deux puissances, le Jour et la Nuit. Entre ces deux royaumes, un *no man's land* qui existe effectivement dans *Nosfératu*, mais que l'on retrouve aussi dans chacun de ses films. C'est la porte tournante de l'hôtel du *Dernier des hommes*,

le cercle de *Faust*, le lac qui sépare la campagne de la ville dans *Sunrise*, et surtout la barre, a la fois obstacle et menace, dans *Tabou*.

Ce *no man's land* s'explique par la nécessité d'une frontière entre ces deux puissances. Le Jour, en effet, possède un domaine *bien à lui et ne peut en aucun cas concevoir* l'existence de la Nuit, encore moins donc envisager une lutte avec elle. Il est plénitude, joie profonde et sereine, naissance perpétuelle dans l'innocence originelle, sentiments aussi subtils et durables que graves. Sa lumière, à la fois mate et claire, permet aux personnages de s'y ébattre sans contrainte, laissant aux mouvements une liberté et un naturel réellement paradisiaques. Ici, tout est eau vive et joyeuse à l'image de la cascade de *Tabou*, tout est source de vie, tout est création.

Le domaine de la Nuit, en revanche, ne peut se passer de celui du Jour. Pour assurer son existence, faute de quoi il sombrerait dans le néant, il lui faut se nourrir de la vie, puiser perpétuellement sa substance. Monde des apparences qui s'abreuvent de sang pour demeurer apparences, univers vampirique régi par l'astre mort, la lune (cette lune que l'on voit *dans tous les films de* Murnau) qui vampirise elle-même la lumière de l'astre diurne, c'est le royaume de la non-création absolue qui se repaît de toutes les créatures.

Animée d'un appétit insatiable, la Nuit n'a de cesse que ses envoyés franchissent le *no man's land* (d'où sa nécessité, sans quoi la Mort dévorerait la Vie à sa source et renverrait l'existence au néant, comme manque de le faire Nosfératu) et viennent dérober les fruits les plus pulpeux de l'éden solaire. Forts de leur séduction, ils entraînent les êtres qu'ils convoitent à abandonner le jardin enchanté pour venir se livrer aux maléfices du domaine nocturne. Par une ironie tragique qui caractérise l'œuvre entière de Murnau, la Nuit, pour subvenir à l'existence de son univers d'apparences, se donne l'apparence de l'existence.

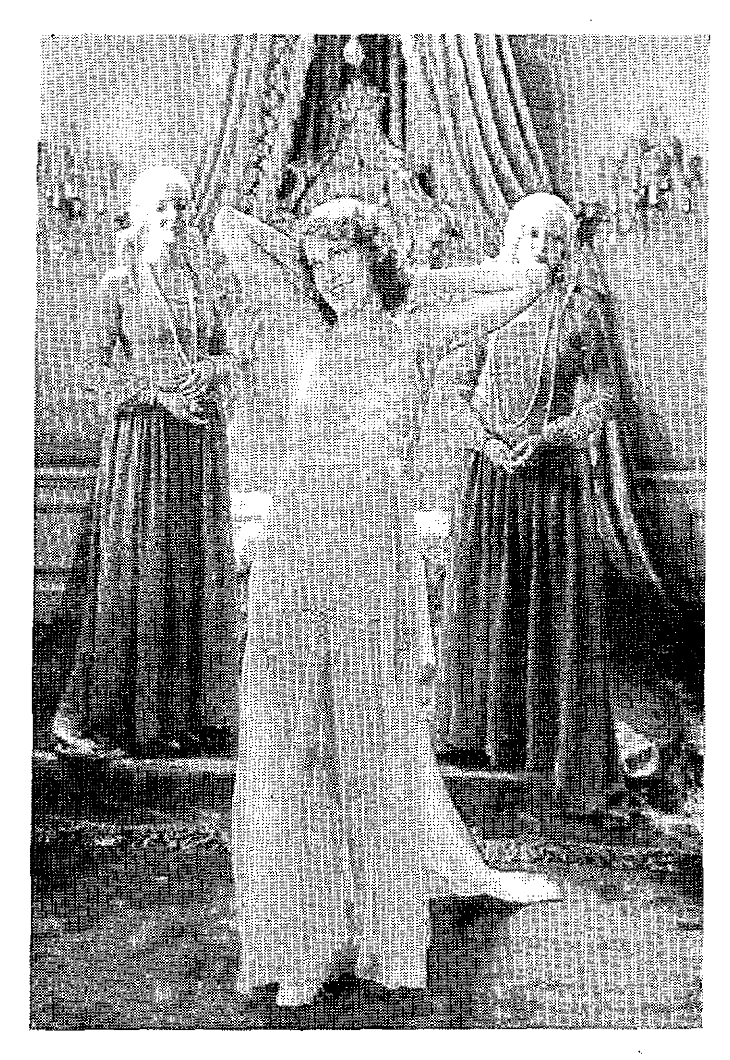
Monde de la pure illusion, où une lumière artificielle toute en brillance, éclat, fascination (depuis les boutons de la livrée du portier dans *Le Dernier des hommes*, ou les yeux de Méphisto dans *Faust*, jusqu'à la perle confondue avec la lune dans *Tabou*, sans oublier le Luna-Park de *Sunrise*), semblant fallacieux de celle du Jour, attire à elle et dévore ceux qui s'y laissent prendre. L'agitation se substitue aux mouvements, l'excitation et la sensation aux vrais sentiments, le plaisir à la joie, le fard et les manières à la simplicité naturelle. Caricature volontaire de la Vie d'autant plus redoutable qu'elle se donne comme la Vie elle-même. Les êtres naïfs, parce que innocents, qui se laissent prendre à ce monde de grimace (accentué à l'extrême dans *Faust*) offrent leur existence à la Nuit qui la capte, les abandonnant, désespérés, vidés de leur substance.

L'AURORE

Revenons à *Sunrise*. Le Jour a pour domaine la campagne, la Nuit, la ville. Venant de la ville, l'envoyée de la Nuit séduit le paysan et le persuade de noyer son épouse. Le lendemain, au cours d'une promenade en barque, il veut mettre son projet à exécution et, à la dernière minute, s'en découvre incapable. C'est que, dans la rêverie poétique de Murnau, un tel acte ne peut être commis en plein jour, contre l'un des plus purs produits du Jour, et que, surtout, dans l'évolution de cette rêverie, la Nuit ne se contente plus d'anéantir l'existence d'une splendide fleur solaire. Elle entend absorber la force invincible qui attache cette dernière à la Vie : *celle de l'amour. Or cet amour, mué en* haine par l'envoyée de la Nuit, doit resurgir dans le cœur du paysan, pour le plus grand profit du monde des ombres.

Dans ce monde, donc, le couple pénètre et, entraîné par la course descendante du tramway, aboutit au cœur même de la ville. Toutes les ruses sont bonnes à la Nuit, dont la plus terrible, celle de profiter de deux cœurs déchirés, l'un par le sentiment de sa culpabilité, l'autre par celui de l'horreur, pour enfin joindre ces deux sentiments en un seul, qui est celui d'un émerveillement progressif, donc d'un amour, chaque instant, accru, fortifié par la même naïveté devant les spectacles infinis de la ville. Et ce spectacle, la ville l'offre d'abord de jour, jusqu'à donner même l'illusion religieuse d'un grand mariage. Puis soudain, abattant son masque, elle l'offre de nuit, c'est-à-dire se montre telle qu'elle est : une gueule immense aux mille *lumières brillantes qui avalent sans cesse* toutes les créatures qui s'y précipitent. Sans retenue, désormais, elle ridiculise ouvertement la campagne (les cochons qui servent de lots au jeu forain, et la danse paysanne exécutée par le couple, à la grande joie des citadins). La facticité de cet émerveillement apparaît : c'est le couple, enivré autant par son propre amour que par la fête, qui amuse la ville.

Mais qu'importe ! L'amour a resurgi aussi fort, aussi pur, que la première fois. Il est l'heure pour la Mort d'accomplir son dessein.



Jeannette Mac Donald dans *The Love Parade* d'Ernst Lubitsch (1929).

Pour faucher cette fleur convoitée et sans prix, elle suscite un orage effrayant qui réalise cette noyade refusée le matin même, et laisse désespéré, privé de la raison de son existence, celui qui, auparavant, offrait de lui-même sa victime. Mais la Nuit sera prise à son propre piège. Elle ne peut s'emparer de la force de l'amour, de la source de la vie, de la création. Son envoyée s'enfuit pour réintégrer son domaine. L'aurore se lève et triomphe.

TABOU

Optimisme que semble contredire *Tabou*. C'est qu'il échappe à ceux qui n'ont point pénétré la rêverie de Murnau, que ce film, tragédie de la destinée inexorable de l'homme, est en réalité un hymne à la Vie. *Tabou*, c'est *Nosfératu*, mais dix ans après. *Nosfératu* est capital pour comprendre l'œuvre de Murnau : pourtant il manquait d'une véritable

logique interne. L'envoyé de la Nuit venait chercher sa victime dans le monde des vivants et la dépêchait auprès de son maître. Le vampire, abreuvé de son sang, donnait enfin une existence à son apparence. *Il pouvait* alors pénétrer dans le monde des vivants et le dévaster, en y semant la mort. Une idée, plus littéraire et conventionnelle qu'évidente, permettait à l'amour et aux premiers rayons du jour de vaincre cette apparence, en la dissipant.

En fait, *Nosfératu* développait la vision d'une Mort quasi invincible et triomphante. Rien réellement, dans le film, ne pouvait l'arrêter. *Tabou* paraît reprendre cette idée pessimiste. Il y a pourtant une différence fondamentale entre ces deux films. Le Jour n'existe pratiquement pas dans *Nosfératu*, mais seulement une idée de Jour. L'univers des vivants est déjà offert d'avance au Vampire. Au contraire, dans *Tabou*, le Jour véritable est omniprésent presque tout le long du film. C'est que la Mort n'est plus une pure négation. Murnau l'envisage pour ce qu'elle est réellement : une nécessité de la *vie, sans laquelle cette dernière n'existerait* pas.

De même que l'eau vive et toujours renouvelée de la cascade va se perdre dans l'immensité de la mer, de même qu'à l'appel de *la conque la jeunesse de* l'île court célébrer joyeusement le Vieillard et ses Parques : de même la Vie, par les naissances incessantes qu'elle provoque, sait qu'elle doit nourrir la Mort de ses produits, faute de quoi elle serait anéantie par la surabondance de ses créations infinies. Ce pouvoir immense de créer implique nécessairement la non-création et la destruction, afin que la Vie poursuive indéfiniment son grand œuvre. Le Jour a un aussi grand besoin de la Nuit que celle-ci du jour.

C'est pour obéir à cette grande et inexorable loi, véritable « tabou » universel, que, en son domaine paradisiaque, le Jour fait surgir de la mer le gardien de la Nuit et ses prêtresses, toutes de noir vêtues. La Vie donne à la Mort la garde de sa plus belle création, comme si, par ce traité inviolable, ces deux puissances concluaient une alliance éternelle et indéfectible. Tout ce qui vient de la Vie est promis à la mort tout aussi naturellement que le spectacle des danses est offert aux sinistres visiteurs. Plus besoin pour la Nuit de venir, comme dans *Nosferatu*, voler les fruits du domaine diurne. Il lui suffit d'attendre.

C'est pour refuser cette grande loi de la Vie au nom de ce qu'est la Vie, plénitude de l'existence, force de l'amour, joie créatrice, que le héros de l'histoire se révolte contre le tabou. Il commet par là une erreur fatale et, se réfugiant dans son domaine, se livre à la Nuit, à ses artifices, ses illusions et sa mort. Mais il commet, dans le même temps, le seul acte digne de l'homme : celui de lutter *jusqu'au bout contre son anéantissement*, en proclamant son droit à l'existence, même et surtout s'il sait que mort et vie ne sont que les deux faces d'une même et unique réalité.

Ainsi s'explique ce sentiment de gravité dont je parlais plus haut. Dans chaque plan d'un film de Murnau, tout ce que l'on voit surgir, puisque tout est naissance, et qui provoque en nous cette impression d'heureuse surprise, d'émerveillement, tout, donc, est immédiatement menacé de mort.

LUBITSCH

Cette longue — mais bien trop courte à mon gré. — dissertation sur Murnau restreint singulièrement mon discours sur les autres cinéastes de cette rétrospective. Je me dispenserai de parler de *Hallelujah* et de *Billy the Kid* (1931), un numéro des Cahiers venant d'être consacré à Vidor. D'autant plus que, par la faute d'une conférence de presse, je n'ai pu voir qu'une demi-heure du second, qui m'a paru être un bon western.

Les Lubitsch projetés à Venise, me confirment dans l'admiration que je porte à leur auteur. *The Love Parade* (1929), opérette interprétée par Maurice Chevalier et Jeannette Mac Donald raconte avec infiniment d'esprit comment un prince consort fantaisiste parvient à amener son épouse à concevoir que la vie est moins faite pour les charges que pour le plaisir. Le film souffre pourtant de ses origines (en particulier un duo de valets superfétatoire) et, malgré une première heure éblouissante, l'intérêt tombe un peu vers la fin.

Trouble in Paradise (1932), en revanche, avec Miriam Hopkins, Kay Francis et Herbert Marshall, mérite entièrement son excellente réputation. C'est un grand Lubitsch (mais non le plus grand). On y retrouve l'idée maîtresse de l'auteur : faut-il goûter la vie dans l'instant ou l'éprouver dans la durée ? Un gentleman *cambrioleur hésite entre deux femmes*, une consœur et une femme d'affaires. Il préférera, finalement, la femme qui vole à la femme qui gère. C'est cynique, vif, cruel, mordant, étincelant, percutant et simplement merveilleux. Deux extraits, de dix minutes chacun, accompagnaient ces deux films : *Monte-Carlo* (1930), au démarrage foudroyant, et *One Hour with You*, d'une désinvolture et d'un esprit que pourrait envier Sacha Guitry. George Cukory a collaboré.



Marlène Dietrich et Victor Mac Laglen
dans *X. 27* de Josef von Sternberg (1931).

MAMOULIAN

De Lewis Milestone — *All Quiet on the Western Front* (1930) et *The Front Page* (1931) — rien à dire, sinon que c'est honnête, visible, mais sans génie. Ce qui n'est pas le cas de Mervyn Le Roy — *Little Caesar* (1930), *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), *Five Star Final* (1931) — ni de Clarence Brown — *Anna Christie* (1930), avec une Greta Garbo grotesque et une Marie Dressler au jeu un peu lourd, puis un extrait d'*Inspiration* (1931) — l'un et l'autre égaux dans la nullité.

En revanche, Rouben Mamoulian apparaît comme un cinéaste méconnu. Il y a, dans *Love Me Tonight* (1932), un sens de la comédie musicale qui vaut bien celui de Stanley Donen. On y retrouve même l'idée de l'écran divisé en deux pour nous montrer un Maurice Chevalier et une Jeannette Mac Donald qui rêvent l'un à l'autre dans leur lit. Il y a aussi toute une scène où une chanson,

« *It's so romantic* » (musique de Richard Rodgers), part de l'échoppe du tailleur parisien (Maurice Chevalier), prend un taxi avec un client, qui la transmet à un régiment montant vers les lignes, pour tomber dans les oreilles d'une tribu tzigane, avant de parvenir à la châtelaine (Jeannette Mac Donald) qui l'attend, l'entend, et la chante sur son balcon. Voilà un film bourré d'inventions et que tout amateur de comédies musicales se doit de voir.

Le prochain hommage de la Cinémathèque à Howard Hawks me dispense de parler de *The Dawn Patrol* (1930) et de *Scarface* (1932), si ce n'est pour dire que *The Dawn Patrol* est peut-être l'un de ces films clés qui permettent de mieux approcher un auteur. Dans la catégorie films de genre, *The Big House* (1930), de George Hill, sur une révolte de prisonniers peut être considéré comme un classique. Il est même supérieur à tout ce qui a été fait par la suite sur ce thème. En revanche, *The Public Enemy* (1931), de William A. Wellman, film sur la vie d'un gangster, est franchement mauvais et confirme le peu de cas que l'on doit faire de son réalisateur. Autre déception : Howard Hughes qui, avec *Hell's Angels* (1930), sur un sujet voisin de *The dawn Patrol* (la vie des aviateurs pendant la guerre mondiale), ne recherche que les effets dramatiques faciles. Jean Harlow elle-même ne parvient pas à sauver le film de l'ennui.

STERNBERG

La séance consacrée à Josef Von Sternberg fut évidemment l'une des plus courues. Elle confirma, ce que l'on savait déjà, l'importance de ce cinéaste. Son œuvre s'apparente à celle de Minnelli, en ce sens que le décor y est *le véritable personnage du film.* Mais, à la différence de Minnelli où les personnages ont perpétuellement une réaction par rapport à ce décor qui est leur rêve réalisé, Sternberg considère le décor comme le lieu suprême vers lequel tout tend, et qui absorbe tout.

Les trois copies qui nous furent montrées, celle de *Dishonored* (ou *X 27)* (1931) ainsi que les extraits de *Blonde Vénus* et de *Morocco*, sans atteindre au délire décoratif de *La Femme et le pantin* révèlent la véritable préoccupation de Sternberg qui, au-delà de l'érotisme, vise à l'éthique. Dans un monde où nul n'existe *en soi, mais simplement comme* objet de désirs, il faut se faire complètement objet, se muer en décor vivant, dans une attitude héroïque qui doit tout au cérémonial.

La mort de « X 27 » illustre à merveille cette attitude. Condamnée pour trahison, Marlène, pour sa dernière nuit, exige qu'on lui apporte un piano dans sa cellule et, revêtue d'une somptueuse parure, elle joue et chante, en attendant l'exécution. Au petit matin, l'officier vient la chercher. Elle lui jette un regard insistant, et, d'autorité, se fait de son sabre un miroir devant lequel elle se poudre. Puis, souveraine, elle passe devant le peloton d'exécution, s'arrête et le fixe. Le jeune officier, pâle d'émotion, s'approche pour lui mettre le bandeau. Mais elle le lui arrache des mains. Doucement, sensuellement, elle lui essuie les gouttes de sueur qui perlent sur son front, et le lui rend. L'officier refuse alors de commander le peloton. Profitant de cet instant de faiblesse, Marlène tire de sa poche un tube de rouge qu'elle se passe sur les lèvres, objet idéal du désir qui consent sereinement à sa propre destruction.

BROWNING

Parmi les films comiques, ne valaient d'être retenus que *Dough Boys* (1930), un Buster Keaton digne des muets où l'on voit *Elmer* (Buster), fils à papa s'engager par erreur dans l'armée et échouer aux premières lignes, en France, et que *Horse Feathers* (1932), le film des Marx Brothers qui précède *Duck Soup*.

De *Freaks* (1932), le célèbre film de Tod Browning, il y a peu à dire, si ce n'est qu'il ne mérite pas cette réputation de cruauté que lui font une kyrielle de surréalistes attardés. Ce qui me touche, au contraire, ici, c'est la prodigieuse possibilité d'adaptation de la créature humaine. Voir comment l'homme-tronc parvient à allumer seul une cigarette en n'utilisant que *sa* bouche nous laisse pantois d'admiration. Cette histoire témoigne de l'ingéniosité infinie et de la grandeur de l'homme. Mais trêve de morale, *Freaks* est un film très honnête, qui se laisse voir avec plus de plaisir que d'horreur.

Signalons, enfin, pour terminer *42nd Street* (1933), comédie musicale fort terne et même franchement mauvaise de Lloyd Bacon, qui ne vaut que par les vingt dernières minutes éblouissantes, dirigées par le grand chorégraphe Busby Berkeley, à qui la danse cinématographique doit presque tout et dont s'est fortement inspiré Minnelli pour ses grands numéros musicaux.

Jean DOUCHET.

LA PHOTO DU MOIS



The Birds (Les Oiseaux) d'Alfred Hitchcock

Ayant passé, fin août, une semaine à Hollywood auprès d'Alfred Hitchcock pour enregistrer une série d'entretiens avec lui, j'ai eu le privilège de voir deux fois *The Birds.* D'abord, le lendemain de mon arrivée, puis la veille de mon départ.

La projection a eu lieu à Universal, et nous étions seuls dans l'auditorium, ma traductrice Hélène Scott et moi. Quand elle ne hurlait pas de frayeur, elle me traduisait le dialogue au fur et à mesure.

De la *short story* de Daphné du Maurier, Alfred Hitchcock, avec la collaboration d'Evan Hunter (*Asphalt Jungle*), n'a conservé que le principe : des oiseaux, au bord de la mer, entreprennent de s'attaquer aux humains, d'abord dans la campagne, puis dans la ville, à la sortie des écoles, et même dans les maisons.

Aucun film d'Hitchcock n'eut jamais une plus exemplaire progression, puisque les oiseaux, au fur et à mesure du déroulement de l'action, deviennent : a) de plus en plus gros, b) de plus en plus nombreux, c) de plus en plus méchants.

Quand ils attaquent les gens, ils s'en prennent, de préférence, aux yeux. Au fond, agacés d'être capturés et mis en cage — sinon bouffés — par les gens, tout se passe comme s'ils avaient décidé un beau jour de renverser les rôles.

Hitchcock pense que *The Birds* est son film le plus important et c'est aussi mon avis d'une certaine façon, sinon d'une façon certaine. Partant d'une idée plastique aussi forte, Hitch a compris qu'il fallait soigner l'intrigue, de manière à ce qu'elle soit davantage qu'un prétexte à relier entre elles les nombreuses scènes de bravoure ou de suspense : il a créé un personnage très réussi, celui d'une jeune femme de San Francisco, sophistiquée et très snob, qui traversera toutes ces épreuves sanglantes et découvrira ainsi la simplicité, le naturel.

On peut considérer que *The Birds* est un film de truquages, certes, mais de truquages *réalistes.* En vérité, Hitchcock dont la maîtrise est plus grande de films en films a besoin sans cesse d'affronter de nouvelles difficultés : il devient l'athlète complet du cinéma.

François TRUFFAUT.

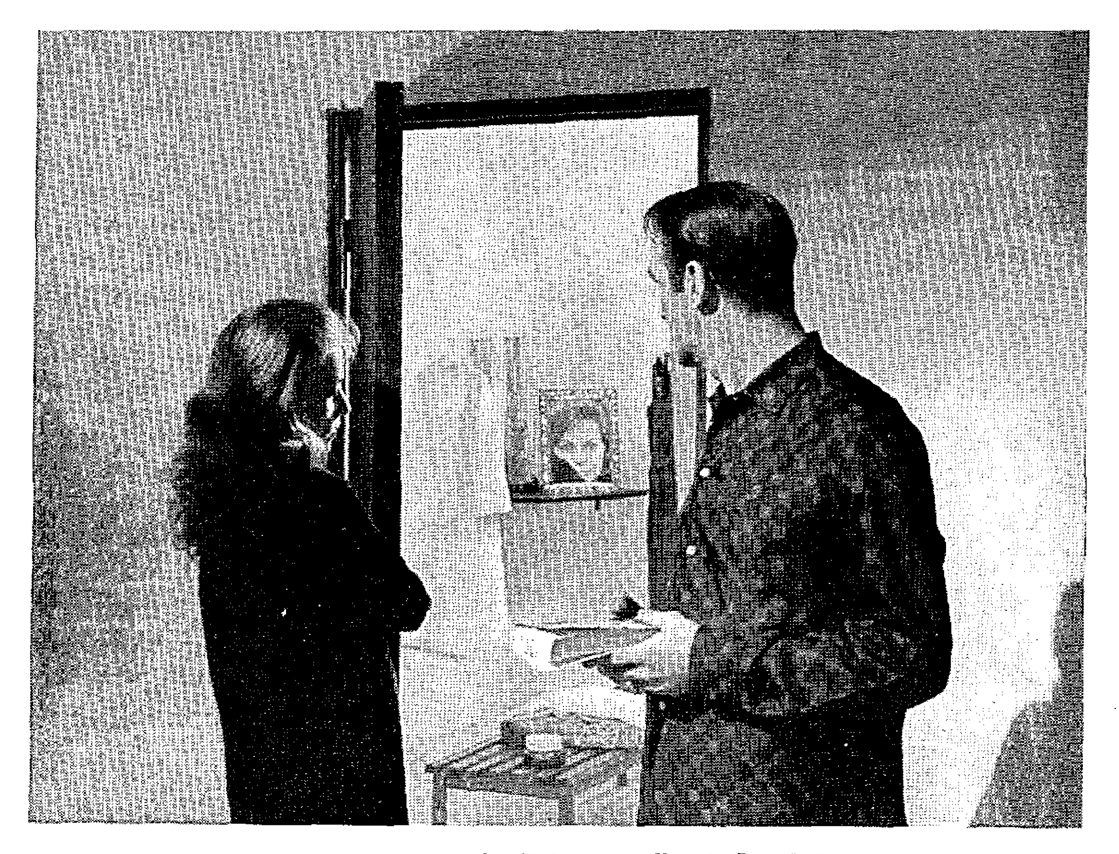
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- * à voir à la rigueur
- ** à voir
- *** à voir absolument
- **** chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean-Louis Bory	Jean Douchet	Fereydoun Hoveyda	André-S. Labarthe	Pierre Marcabru	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Vivre sa vie (J.-L. Godard)	***	***	***	****	****	****	***	****	***	***
A travers le miroir (I. Bergman)	**	***	**	**	***	****	***	****	**	***
L'Homme qui tua Liberty Valance (J. Ford)	*	****	***	***	***	****	**	***	***	**
Tempête à Washington (O. Preminger)	***	***	***	****	**	***	***	**	**	**
Education sentimentale (A. Astruc)	***	**	**	****	***	**	****	**	***	*
Thérèse Desqueyroux (G. Franju)	●	***	***	**	*	***	**	***	*	**
Eva (J. Losey)	*	**	*	**	****	**	*	***	*	**
Allo... brigade spéciale (B. Edwards)			**		**	●	***	*		
Seuls sont les indomptés (D. Miller)	*	**					*	**		**
Le combat dans l'île (A. Cavalier)	*	**	**	**	●	●	*	**	*	**
Regard sur la folie (M. Ruspoli)	**		**	*		*	●	*		**
Le bonheur est pour demain (H. Fabiani)	*	*			*	●	*	●	●	
Chasse à la drogue (R. Freda)			**		●	●				●
Un soupçon de vison (D. Mann)		*	●		*		●	●		
Snobs (J.-P. Mocky)	●	●	*	●	●	●	●	*	●	*
Diable et les dix commandem. (Duvivier)	●	●		●	●			●		*
Le Gentleman d'Epsom (G. Grangier)	●	*			●	●	●			●
Le Repos du guerrier (R. Vadim)	●	●	●		*	●	●	●		●
Les Femmes du général (J. Guillermin)		●			●	●		●		●

LES FILMS



Jeanne Moreau et Stanley Baker dans *Eva* de Joseph Losey.

L'eau et le miroir

EVA, film franco-italien de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Hugo Butler et Evan Jones, d'après le roman de James Hadley Chase. *Images :* Gianni Di Venanzo. *Décors :* Richard McDonald, Luigi Scaccianoce. *Musique* : Michel Legrand. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Stanley Baker, Virna Lisi, Giorgio Albertazzi, James Villiers, Riccardo Garrone, Lisa Gastoni, Checco Rissone, Enzo Fiermonte, Nona Medici, Alex Revides, John Pepper. *Production :* Paris Film Production, Interopa Film, 1962, *Distribution :* Rank.

Avec *Eva,* Losey vient de réaliser non seulement son meilleur film, mais aussi une œuvre de très grande importance pour tout le cinéma. Certes, il reste dans la ligne de ses travaux précédents. On retrouve ici les mêmes

qualités et les mêmes défauts que dans *M* ou dans *Morgan* : une maîtrise formelle absolue et un recours parfois irritant à un symbolisme facile. Mais s'arrêter sur telle fin de séquence montrant un feu de cheminée ou un homard couvant ses œufs serait vain. L'apport d'*Eva* est tel que ses défauts passent au second plan. Nous sommes en présence d'un film absolument moderne qui finira par avoir raison de ses détracteurs, comme *le Cuirassé Potemkine* en 1926 ou *Citizen Kane* en 1941. Ce n'est pas au hasard que je cite ces deux derniers titres : je tiens *Eva* pour un film esthétiquement révolutionnaire qui, comme eux, bouleverse les habitudes acquises et rend difficile les références. Cette apparente nouveauté dans l'écriture explique aisément l'incompréhension des uns et les ricanements des autres. Si je devais résumer en une formule lapidaire l'intérêt du nouveau film de Losey, je dirais : *pour la première fois au cinéma, le fond se trouve entièrement dans la forme.* Le langage cinématographique atteint ici à une indépendance complète. Pour comprendre le propos de l'auteur, il ne suffit pas d'interroger seulement le dialogue, le décor, l'expression et le geste de l'acteur. Encore faut-il examiner de près les mouvements d'appareil, l'éclairage et la construction d'ensemble dans leur relation dialectique au reste. Plus que jamais on doit dire avec Godard qu'un travelling est affaire de morale ! Rien de gratuit dans la mise en scène. En veut-on une preuve ? Je prends au hasard une séquence, celle où Tyvian tente pour la première fois de posséder Eva. La caméra se soulève et cadre en plongée l'immense lit blanc où les deux protagonistes rampent à la façon de deux serpents : l'univers de la forme préfigure le douloureux conflit qui va s'engager entre eux. Je reviendrai plus loin sur cet aspect de la mise en scène de Losey.

Je voudrais d'abord insister sur la construction générale du film. On peut, sans risquer de se tromper, la qualifier de brechtienne. Losey lui-même a résumé, dans un article publié par les CAHIERS (1), la nature de l'influence de Brecht sur son œuvre cinématographique : « *Le dépouillement de la réalité et sa reconstruction précise à travers un choix de symboles-réalité ; l'importance de la précision du geste, de la texture et de la ligne dans les objets ; l'économie de mouvement, acteurs et caméras, ne rien faire bouger sans but : la différence entre calme et statisme ; la mise au point de l'œil par l'emploi exact des objectifs et des mouvements de caméra ; la fluidité de la composition ; la juxtaposition des contrastes et la contradiction, grâce au montage et par le texte... pour obtenir le tant vanté « effet d'éloignement » ; l'importance du mot, du son, de la musique exacts ; l'exaltation de la réalité pour l'ennoblir ; l'extension de la vision de l'œil individuel.* » Tout cela se retrouve dans la mise en scène de Losey et aboutit à une distanciation impeccable qui refuse au spectateur la possibilité d'identification et ne lui laisse, pour participer à l'œuvre, que le libre exercice de son intelligence au-delà de la facilité ou de la contrainte. « *Au moment où, chez le public, l'émotion arrête le cours de la pensée, le metteur en scène a échoué.* » Cette particularité originale, Jean Douchet l'avait ainsi définie dans sa critique de *Chance Meeting* : « *A une connaissance instinctive, purement artiste au sens traditionnel du mot, Losey préfère une connaissance logique où intuition et déduction ressortissent uniquement à l'intelligence. Une telle attitude pose le problème de l'esthétique cinématographique moderne* » (2). Cette économie, cette précision, cette impossibilité d'identification apparaissent à certains comme de l'inconsistance ou de la froideur. Ils parlent de lourdeur et d'ennui. En vérité, *Eva* ne paraît « froid » qu'à ceux qui ne voient pas et demeurent insensibles à la beauté de la forme et de l'idée. L'émotion au second degré qui relève de l'intellect n'est-elle pas supérieure à celle, immédiate, que procurent les processus primaires d'identification et de projection ?

L'architecture d'*Eva* m'apparaît d'une évidence limpide : le film débute et finit par deux panoramiques inversés ayant pour point de départ et d'arrivée la sculpture représentant Adam et Eve, près de l'arbre de vie. J'ai déjà

(1) N° 114, p. 21.

(2) N° 117, p. 47.

signalé la façon dont la mise en scène de Losey annonce toujours un peu à l'avance le sens de ce qui va suivre. Chaque séquence « prévoit » la suivante et ajoute à l'unité formelle un ciment d'ordre intellectuel. Entre les deux panoramiques précités, le film se développe comme les cercles concentriques que provoque un caillou jeté dans l'eau et qui vont en s'élargissant. Mais même lorsque l'œil n'aperçoit plus rien, le mouvement continue dans l'onde. De même, l'histoire de Tyvian et d'Eva va se poursuivre au-delà du mot *Fin*. Une image de Venise, inscrite au début du film et qui revient à plusieurs reprises, souligne cet aspect : des gondoles amarrées au quai ballottent au gré des vagues. De même, les deux personnages du film ballottent dans la marée mouvante de la société et s'engluent lentement dans leurs relations réciproques. Les extraits de la Bible, au début et à la fin, donnent une des clefs morales du film qui prend ainsi l'aspect d'un apologue: « *L'homme et la femme étaient tous deux nus, et ils n'en avaient point honte* » (3) et « *Il mit à l'orient du jardin d'Eden des chérubins qui agitaient une épée flamboyante, pour garder le chemin de l'arbre de la vie.* » Ce recours à l'histoire sainte revient aussi bien dans le titre du film que dans une chanson reprise trois fois et dont les paroles sont de Losey lui-même : « *Adam et Eve, c'est une histoire - Mais non celle que vous croyez - Dieu créa l'homme à partir d'une côte de la femme - Ce n'est pas dans l'Ecriture - Mais c'est la vérité même de Dieu - Alléluia ! - Dieu est une femme - Alléluia ! La femme est un homme...* » (traduction littérale). Si l'on tient compte de ces éléments comme du déroulement du film, on comprend mieux un des propos de Losey : une relation créatrice devient, par la faute des tabous, un conflit douloureux.

Les chansons jouent à un autre égard, un rôle important dans cette œuvre. Ainsi les disques de Billy Holliday, dont Eva ne se sépare jamais, sont-ils en rapport direct avec le sujet ? En effet, la vie de Billy, violée dans son enfance, mariée à seize ans, séparée très vite et tenant par-dessus tout à son indépendance matérielle et sentimentale rappelle le caractère qu'Eva cherche à afficher. (D'où cette histoire de viol à onze ans qu'elle raconte à Tyvian, pendant une promenade dans Rome) (4). Malheureusement, l'insuffisance des sous-titres cache ces indications à nombre de spectateurs (et même de critiques qui affectionnent les versions originales sans connaître les langues). Eva, donc, essaie de s'identifier à Billy Holliday et promène partout son électrophone. Mais cette impossible identification ne supprime pas en elle la nostalgie d'un retour à la féminité totale. (Elle invente une histoire de mari qui sait la dominer et qui est un « vrai » homme). Entre ces deux pôles, elle s'accroche à l'argent. Se voulant une femme forte et indépendante, elle demeure très faible et tente de compenser cette faiblesse en faisant souffrir Tyvian qui l'attire pour de multiples raisons. Chez Tyvian, on décèle également une bipolarité semblable : le mâle qui veut rendre « heureuse » la femme et un être faible cherchant auprès de ses partenaires protection et compréhension. Eva pourrait dire à Tyvian cette réplique d'une héroïne de Herman Hesse : « Si je te plais, si j'ai à tes yeux de l'importance, c'est que je te suis une *sorte de miroir*, qu'il y a en moi quelque chose qui te comprend et te répond. » Tyvian, de son côté pourrait lui rétorquer la même chose en changeant légèrement le début de la phrase : « Si tu me hais tant... » Eva tente de voler l'âme d'une morte, celle de Billy Holliday. Tyvian a volé l'âme d'un mort, celle de son frère.

Les relations Tyvian-Eva ne sont ni simples ni compliquées. Elles représentent une réalité dépouillée et reconstruite à travers un choix de « symboles-réalités » (Voir la citation de Losey, plus haut.) De quelle réalité s'agit-il ? De la situation psychologique et sociale de l'homme et de la femme contemporains. Faut-il rappeler ici ce que la psychanalyse nous apprend au sujet de la bissexualité fondamentale de tous les êtres humains ? Il est curieux de constater que le cinéma d'aujourd'hui, à quelques exceptions près (Stroheim ou Sternberg, par exemple) vit encore sur une image de l'homme et de la femme qui date. Or, dès la

(3) Dans la plupart des traductions on lit : « L'homme et sa femme ».

(4) D'ailleurs, dans un plan on la voit lire la biographie de Billy Holliday.

deuxième moitié du XIXe siècle, la femme a commencé à rompre avec une attitude essentiellement féminine : celle de l'inconscience et de la passivité. Un double mouvement se décèle aujourd'hui dans les sociétés techniquement les plus évoluées : la femme tend à vivre en homme et inversement. Chez l'homme le « *féminin* », ainsi que la note Jung est à l'arrière plan, comme chez la femme le « *masculin* » et par conséquent, « *quand on vit ce qui est le propre du sexe opposé, on vit en somme dans son propre arrière-plan, et c'est l'essentiel qui est frustré* » (Problèmes de l'âme moderne). Voilà ce qui arrive à Tyvian et Eva qui se sentent attirés l'un par l'autre mais ne peuvent cependant demeurer ensemble. Mais pouvait-il en aller autrement ? « *Le mariage moyenâgeux,* dit Jung, *ne suffit qu'à la virilité exclusive et à la féminité exclusive.* »

Le caractère de nos deux personnages est donc contradictoire. Si Eva s'est masculinisée jusqu'à un certain point, elle n'en demeure pas moins femme. Elle a peur de vieillir (elle se regarde sans cesse dans les miroirs) et de mourir comme la chanteuse de ses disques préférés. Elle a transformé sa sexualité en une espèce de moyen d'influence, et cependant elle ne peut s'empêcher de se laisser influencer par elle. Tyvian se présente à nous au début comme un Don Juan qui cherche à s'approprier le succès des autres. Pendant la réception, il accapare tout le monde, enlevant leur succès au réalisateur et à la vedette du film tiré de son roman. Il ne s'intéresse qu'aux femmes des autres : il vole Vittoria au producteur, Eva à ses amants, etc. On connaît suffisamment la signification psychologique de ce genre de comportement pour qu'il soit nécessaire d'y insister ici. Jusqu'à Eva, ses moyens lui ont réussi (insistons en passant sur l'opposition radicale entre le type représenté par Vittoria et celui d'Eva). Tyvian concentre son action sur celle qui lui résiste. Dans la lutte serrée qui va s'engager entre eux, existe un moment culminant : l'aveu que Tyvian fait à Eva. Toutes les parties du flash-back s'agencent naturellement autour de cette scène-charnière. Au départ, Eva ne voit en Tyvian qu'un « client » comme les autres, mais elle se laisse vite prendre au jeu. Haine et amour vont toujours de pair. Quand elle croit sa domination bien assurée, elle le met, pour ainsi dire, de côté. Mais le mariage de Tyvian constitue pour elle un échec. Aussi bien cherchera-t-elle à le détruire (le coup de téléphone pendant la lune de miel s'explique ainsi). Elle éprouve une réelle affection pour Tyvian qui ne va pas sans réaction, puisqu'il détruit en elle tout ce à quoi elle aspirait dans la vie. Veut-on des exemples de cette affection ? Qu'on se reporte par exemple à la scène clef de la confession. Si l'on tient compte du fait qu'elle est catholique et lui puritain, on ne peut éviter de songer qu'elle devient alors une espèce de prêtre qui absout. La réponse d'Eva à Tyvian, qui pleure après son aveu, le libère. Mais il ne veut pas assumer sa liberté. Il revient à la charge : « Ce roman j'aurais pu l'écrire. » Eva décide de lui donner une leçon, en lui réclamant de l'argent et en le mettant à la porte. Autre signe de l'affection qu'elle éprouve : lorsqu'elle va quitter Venise avec le Grec elle dit de lui « *Bloody Welchman* » (« Sacré Gallois », expression qui implique l'affection). A noter que l'introduction de ce personnage d'armateur rappelle la « Vénus à la fourrure » : l'héroïne de Sacher-Masoch quittait son amant pour un Grec ! Ce qui mène à parler de cette curieuse scène masochiste qui se déroule un peu avant la fin et que certains critiques ne semblent pas avoir comprise. Il ne faut pas oublier que, ce soir-là, en rentrant, Eva est de mauvaise humeur : elle casse même le disque qu'elle aime tant ; elle s'endort sur un constat d'échec, et de cet échec elle rend Tyvian responsable ; elle se venge sur lui. De son côté, Tyvian ne pourra jamais se libérer. Quand on le voit au début et à la fin, deux ans ont passé et son attitude au « Harry's Bar » nous révèle sa déchéance : il ne peut plus quitter Venise où il est devenu guide et continue vaguement à écrire. Pour expliquer cette attraction, il fallait des raisons suffisantes. C'est pourquoi Losey a choisi une prostituée de luxe et un faux romancier. Ils sont tous deux des hors-la-loi. Et leur double itinéraire aboutit à l'échec, un échec que les tabous sexuels et sociaux rendaient, dès le départ, inévitable. Je m'étonne que personne n'ait compris le rôle que le *Destin* joue dans ce film, destin représenté ici par l'eau. Lorsque Tyvian reste un instant après le départ de Vittoria sur le balcon du Palais, il reçoit les premières gouttes de cette averse qui va le ramener chez lui, dans



Jeanne Moreau et Stanley Baker dans *Eva.*

cette maison de Torcello, cette même averse qui conduit Eva au même lieu. Et puisqu'un roman de la série noire a servi de point de départ au scénario, force m'est de paraphraser Malraux : *Eva,* c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le film policier !

Quelle que soit la profondeur psychologique de cette variation sur la « guerre des sexes », quelles qu'en soient les implications sociales, *Eva* ne serait pas pour moi un film exemplaire, s'il n'y avait autre chose, s'il n'y avait à chaque plan un fourmillement d'idées de mise en scène, s'il n'y avait cette adéquation totale du fond et de la forme que j'ai signalée au début de mon article. Je disais que les personnages constituaient un miroir l'un pour l'autre. En fait, la notion de miroir et celle d'eau qui lui est complémentaire dominent le film. Chacun connaît le symbolisme de l'eau et du miroir. Je préfère insister sur leur utilisation technique. Il y a beaucoup d'effets de miroir : de nombreuses scènes commencent par leur image dans le miroir pour se poursuivre dans le décor réel, à la suite d'un mouvement d'appareil. Sur le plan de la signification, cela renvoie, en dehors du symbolisme propre, au caractère des personnages qui accordent la prééminence aux apparences. (Dans l'appartement romain d'Eva, Tyvian dit : « L'intérieur ne compte pas » et Eva n'hésite pas à briser une lampe de valeur, lorsque Tyvian estime qu'elle dépare le décor, etc.) En même temps, sur le plan technique, ces effets remplacent totalement les champs-contrechamps et permettent une série admirable de plans-séquence. Ainsi la scène où Tyvian rejoint Eva dans la

chambre de Torcello est tournée en un seul plan qui n'en comporte pas moins neuf *close-up*. La séquence de la confession se compose de deux plans seulement ; etc. L'extrême fluidité de la caméra répond à la nature même du décor vénitien. On peut aimer plus ou moins le propos de Losey, mais on ne peut lui dénier cette qualité extrêmement rare que constitue l'homogénéité du style. Losey suggère plus qu'il ne décrit. Le dialogue se dépouille et se réduit au strict minimum. La photographie se soumet entièrement à la signification de chaque plan et de chaque séquence. Dans tout le film, on ne relève qu'un seul truquage optique (le fondu au noir sur le visage de Moréau après la confession). Partout ailleurs, les enchaînements se font à l'image. La photo sert aussi à définir les lieux (grisaille et contrastes de l'hiver vénitien, clarté des séquences romaines, etc.). Le style de Losey va à contre-courant d'un cinéma qui raisonne, explique et calcule. Par opposition à ceux que j'appellerai les cinéastes de « l'âme » (par ex. Antonioni, Bergman), on peut dire que Losey est un cinéaste du « corps ». Aux tentatives de pénétration dans la « subjectivité » des êtres, il préfère la relation « objective » qui s'en tient aux seuls moyens cinématographiques. En ce sens, il fait du cinéma « pur ». Peut-on reprocher à un cinéaste de refuser systématiquement la convention littéraire ? Et puisque le mot de littérature vient sous ma plume, je dirai qu'*Eva* me fait penser à Dostoïevsky. En effet, c'est un drame psychologique, mais vu de l'extérieur. On y retrouve encore le même goût du paroxysme que chez Dostoïevsky. Je songe par exemple à la scène de la cravache dont la violence rappelle un des plus grands noms du cinéma : Stroheim.

Les quelques exemples que j'ai cités ne doivent pas faire croire à de simples prouesses techniques. *Eva* n'est pas le film d'un débutant, mais d'un auteur qui a déjà derrière lui des années de recherches et qui vient de parvenir à la maturité de son art. L'aisance élégante de son déroulement, l'unité parfaite de son esthétique et l'évidence dépouillée de son propos, en font non seulement un grand film, mais aussi un film *beau*. Pour terminer, je reviendrai à mon idée de « révolution » esthétique. Ce ne sont pas, à mon avis, des tentatives comme *Marienbad* qui fondent le nouveau et le moderne, mais bien des films comme *Eva* qui, derrière une apparence classique, révèle une richesse inouïe dans l'utilisation des moyens cinématographiques. Innover à tout prix ne signifie pas toujours progresser. Losey utilise son passé d'homme de théâtre et de cinéma. La beauté d'*Eva*, comme sa signification, est à la portée de tous, pourvu qu'on ne se cache pas les yeux derrière les verres fumés des habitudes acquises. Les personnages, ici, possèdent la parfaite limpidité des glaces vénitiennes (5). Miroirs parallèles, ils renvoient jusqu'à l'infini leurs images. Placée à un moment précis du temps et de l'espace, leur histoire n'a pas de fin. D'où ce mouvement que la caméra reprend *in fine*, en sens inverse. Comment peut-on ne pas apprécier tant de beautés ? Deux mille ans après Platon, faut-il continuer à répéter : « *Difficiles sont les belles choses* » ?

Fereydoun HOVEYDA.

L'Amérique par excellence

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (L'HOMME QUI TUA LIBERTY VALANCE), film américain de JOHN FORD. *Scénario :* James Warner Bellah et Willis Goldbeck. *Images :* William Clothier. *Musique :* David Buttolph. *Inter-*

(5) A remarquer aussi, dans le jeu des acteurs, le fait qu'ils jouent en même temps leur rôle et la parodie de ce rôle, de même que Losey raconte en même temps l'histoire et la parodie de cette histoire.



John Wayne dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* de John Ford.

prétation : James Stewart, John Wayne, Vera Miles, Lee Marvin, Edmond O'Brien, Andy Devine, Woody Strode, John Qualen, John Carradine. *Production :* John Ford et Willis Goldbeck. 1962. *Distribution :* Paramount.

Au bout de quelques minutes, au moment où Ransom Stoddard est vraiment arrivé dans l'Ouest, la projection de *The Man Who Shot Liberty Valance* nous frappe d'euphorie et nous avons quinze ans, cet âge heureux où l'on est connaisseur en westerns sans le savoir. Je vois d'ici la réaction d'un Jean-Pierre Léaud sortant du cinéma, et d'un film de Truffaut, et je l'entends dire simplement : « Terrible ! » J'imagine les jeunes Africains de Jean Rouch mimant fiévreusement dans les faubourgs d'Abidjan John Wayne, James Stewart et Lee Marvin. J'imagine aussi, pourquoi pas, la face réjouie des spectateurs dans un cinéma de la banlieue moscovite. Bref, il m'est impossible de penser que le plaisir pris à un tel film n'est pas universel. Il entre dans sa nature même d'être universel. Les paroles de Jean George Auriol à propos du cinéma américain me reviennent alors avec insistance : «...un des rares cadeaux enfin que notre civilisation peut encore nous faire. »

On ne peut joindre ainsi l'universel sans avoir auparavant convenu avec le public, avec les centaines de milliers de gens qui verront le film, d'un certain nombre de choses simples. Les gens savent à travers le monde qu'il existe des hommes libres et des hommes justes, et qu'il existe des puissants asservissant les humbles. Dans le fond

de leur cœur ils souhaitent la victoire des hommes justes en sachant bien que, de bataille en bataille, la race des hommes libres s'éteint. C'est pourquoi la charpente de *The Man Who Shot Liberty Valance* est si solide, fondée sur l'admirable triangle Wayne-Stewart-Marvin. C'est pourquoi les rapports du droit et de la morale y sont si clairement élucidés. C'est pourquoi un « western conventionnel » rend vaines par l'évidence de son propos toutes les méditations en chambre sur le même sujet. De toutes les façons, la voie ferrée ira jusqu'à Shinbune ; de toutes les façons, on ne luttera pas contre le fascisme avec des mots mais avec des armes ; de toutes les façons, le droit, même armé, est impuissant si ne viennent pas à sa rescousse les forces vives de ceux pour qui la liberté est le premier et le dernier bien. Je pourrais ajouter que partout le gangstérisme est lié aux puissances d'argent, et tout le monde comprendra ainsi pourquoi Liberty Valance prend le parti des grands éleveurs, que le journalisme est un bien noble métier lorsqu'il répond à sa mission première, qui est de défier les puissances en dénonçant leurs excès aux regards de tous.

Je pose alors une question : pourquoi des idées si généralement répandues ne trouvent-elles leur pleine efficacité et leur vrai coefficient de générosité que dans une Amérique dont nous savons par ailleurs qu'elle n'est point irréprochable ? C'est que l'Amérique a ceci de supérieur aux autres nations qu'elle est libre par rapport à elle-même. Elle tire de sa jeunesse un humour très pur qui ne ressemble en rien à notre ironie blasée ou à nos révoltes sous un colossal fardeau d'impostures. Ce n'est pas un hasard si Hollywood a si parfaitement assimilé, à côté de l'humour spécifiquement américain de Keaton ou de Hawks, l'humour français de Renoir, l'humour judéo-germanique de Groucho Marx et l'humour irlandais de John Ford. Je trouve follement drôle la manière dont Liberty Valance fait réciter leur leçon à ses acolytes dans la réunion électorale. Seul un cinéaste américain pouvait filmer avec une telle aisance et une telle concision dans le trait, ce qui correspond après tout chez nous aux méthodes connues de tous les poujadismes. Là où un cinéaste français se fut emporté, John Ford balaye d'un grand rire et d'un coup de pied aussi désinvolte que précis les brutes sanglantes. Mais cet humour, foncièrement libérateur et critique, est à l'exacte mesure de la permanence d'un sentiment que le film exprime de bout en bout et qui, chez nous, paraîtrait désuet ou naïf. C'est ce sentiment qui anime l'émigré suédois, lorsqu'il déclare, comblé, « Je suis un citoyen américain », avant de se rendre à sa première réunion électorale. *The Man Who Shot Liberty Valance* est tout entier soumis à cette foi dans les Etats-Unis. C'est un hommage rendu par l'Amérique à cette période de fièvre intense, à cette anarchie initiale, dont elle tire sa vigueur. Il y a dans tout homme américain la nostalgie vivante (et féconde) de ces trognes ridées, de ces masques solides, de ces faces humbles, hilares ou menaçantes qui vécurent tout leur soûl d'une vie effrénée. Idéalement, des hommes comme Tom Doniphon introduisirent le frein moral d'une dignité farouche et pudique ; des hommes comme Ransom Stoddard introduisirent le frein d'une légalité ouverte sur l'avenir. Après le western irréfléchi, le western pensant, voici, à l'intérieur d'un western, une réflexion sur le western.

Comme *Rio Bravo, The Man Who Shot Liberty Valance* est un western sans chevauchées, sans paysages. Le genre s'intériorise, devient western de chambre, mais ne perd rien de cette truculence dont la saveur égale celle de ces énormes steaks qu'on jette dans la poêle, les appétits de l'Ouest étant, comme chacun sait, épiques. Cette vie de l'Ouest, il y a beaucoup de chance pour qu'on l'ait en partie rêvée. Le récit de Ransom Stoddard s'engage sur les paroles rituelles du *Go west my boy, go west* qui résonnent ici comme un « Sésame, ouvre-toi ». Dans tout ce qui se déroule ensuite, je sens bien que l'imagination (des scénaristes) l'emporte sur le souvenir (du personnage). La grande habileté de ce flash-back est de justifier la fiction comme une projection, impossible à démêler, d'imaginaire et de mémoire. Peut-on être sûr de la réalité que nous avons vécue, alors que nous n'avons pas « vu » le coup de feu qui a tué Liberty Valance ? Dès lors, on peut habiller de vie la fiction ainsi libérée et multiplier la vie par l'invention. Chaque minute entraînera sa surprise. Surprises d'autant plus efficaces qu'elles atteignent d'abord le protagoniste, Ransom Stoddard (il n'y a sans doute pas de comédien plus doué

que James Stewart pour exprimer la surprise). Tout va l'étonner et nous étonner : la dose d'alcool versée dans son café, l'offrande d'un cactus en fleur à une jeune fille, deux hommes près de s'entretuer pour un steak tombé à terre. Le ton est donné qui sera maintenu jusqu'au bout.

Il entre beaucoup de « métier » dans cette création d'une vie tumultueuse et chaude. Mais le comble du métier chez Ford rejoint la grâce du naturel. Certes, une seconde vision du film nous révèle que le vieux routier possède, dans l'art de ménager ses effets, un don de double vue qui lui fait sentir le degré exact d'attention du public. Il contrôle à merveille les vibrations d'une salle de spectacle, sachant qu'à tel moment il lui faudra introduire un rebond comique ou pathétique, exploitant à fond une trouvaille initiale. Wayne laisse tomber le chapeau du shérif, ce pourrait être une simple notation, mais le coup de pied rageur, et inattendu, que donne Vera Miles dans le chapeau couronne la scène et la conclut sur un éclat de rire. Il faudrait projeter sans fin dans les écoles de cinéma la séquence du dîner, rythmée par le passage incessant des steaks entre la cuisine et la salle, orchestrée autour du thème central du steak et conclue sur cette magnifique parole de Tom Doniphon : « Je ne mange pas un steak qu'on a ramassé par terre. » Mais ce que les élèves ne pourront jamais copier, c'est le plaisir pris au jeu, l'adhésion aux personnages, le goût de l'intensité, de l'accélération du sang dans les veines, qui fait les grands cinéastes. Il faut être un bien grand cinéaste en effet pour avoir filmé la scène où Liberty Valance torture Peabody et pour avoir surpris dans la bouche de ce dernier cette étonnante bravade : « Est-ce que Liberty Valance prendrait des libertés avec la liberté de la presse ? » Il faut être un cinéaste bien jeune d'esprit pour avoir filmé la mimique prodigieuse de joie retenue et comme puérile, de l'acolyte de Valance au moment de la torture. Arthur Penn ne désavouerait pas un tel plan. Il faut être un cinéaste bien lucide pour nous avoir montré le regard vitreux de John Wayne lorsqu'il évoque l'assassinat de Valance qui va, ne l'oublions pas, à l'encontre de toutes les règles d'honneur en vigueur dans l'Ouest.

Claude-Jean PHILIPPE.

La mort blanche

ADVISE AND CONSENT (TEMPETE A WASHINGTON), film américain en Panavision d'OTTO PREMINGER. *Scénario :* Wendell Mayes, d'après le roman d'Allen Drury. *Images :* Sam Leavitt. *Musique :* Jerry Fielding. *Interprétation :* Franchot Tone, Lew Ayres, Henry Fonda, Walter Pidgeon, Charles Laughton, Don Murray, Peter Lawford, Gene Tierney, Burgess Meredith. *Production :* Otto Preminger, 1962. *Distribution :* Columbia.

Mieux que *Bonjour tristesse* et *Exodus*, *Tempête à Washington* réalise et continue le difficile accomplissement, la synthèse chaque fois plus rigoureuse des deux courants essentiels de l'œuvre de Preminger, qui pouvaient paraître contradictoires, qui se révèlent complémentaires.

Un être (*Laura*), une volonté (*Whirlpool*), une passion (*Billy Mitchell*, *L'Homme au bras d'or*), fascinaient et possédaient les personnages pour les conduire à la fois à leur destruction et à la conquête de la conscience d'eux-mêmes (*Autopsie d'un meurtre*, *Bonjour tristesse*). Mais cette force possessive se manifestait sous *deux formes*, selon deux modes d'existence renvoyant à des visions du monde différentes. Ces deux formes, ces deux représentations d'une puissance sembleraient contraires si elles ne s'affirmaient dans *Tempête à Washington* comme les deux aspects opposés, mais nécessairement complémentaires, d'une même force : la mort, à la fois fixation et destruction, cadavre et fermentation.

D'une part, un être ou une idée de

l'être se posait *en dehors* de ceux qu'ils fascinaient et déterminaient (*Whirlpool, Autopsie d'un meurtre*). D'autre part, la même idée, le même conflit se développaient, mais *à l'intérieur* des personnages pour les déchirer, les parasitant (*L'Homme au bras d'or, Bonjour tristesse, Exodus*). Il y avait ainsi la présence, la force et l'action d'une volonté ou d'une idée (la présence de la mort), tantôt extérieure aux personnages, les paralysant et les figeant, tantôt en eux, latente d'abord, insinuante et les animant jusqu'à leur fin.

La synthèse commence avec *Bonjour tristesse :* Cécile est fascinée par ce qu'elle *n'est pas* (*Anne*), et c'est sa passion, son drame intérieur qui la détruit. Dans *Exodus,* les Anglais sont fascinés par un idéal qu'ils ne peuvent comprendre, tandis que les Juifs sont animés de l'intérieur par ce même idéal. Et c'est du rapport entre la paralysie de ceux qui subissent la force de l'extérieur, et l'explosion de ceux qui la vivent de l'intérieur que naît le conflit à la fois constructeur et destructeur.

Dans *Tempête à Washington,* l'idée reste d'abord extérieure à tous, sauf le Président et Seab Cooley qui sont chacun l'incarnation d'une nature différente de la mort, puis elle s'insinue en chacun, elle devient intérieure à tous ceux qu'elle rencontre, elle vit en eux et elle vit d'eux jusqu'à leur perte.

⁂

La première force qui anime le film et les personnages, est la volonté intransigeante, crispée et fixe comme une étreinte de cadavre, du Président. Il impose Robert Leffingwell. Son choix n'est pas personnel : il agit ainsi pour des raisons politiques, au nom de l'Etat. *Le président n'est plus un homme :* il incarne une notion qui renvoit à des notions plus abstraites encore. Il est la forme d'une force qui ne ploie pas, mais se brise. Il est l'enveloppe, la représentation encore un peu charnelle (mais plus pour longtemps), encore un peu humaine (mais seulement dans le cœur de son ami Munson), d'une idée de la destruction et de la mort qui est extérieure à tous, qui contraint les autres et les organise du dehors. Et la facilité même avec laquelle on l'approche et lui parle, cette intimité dans laquelle il nous est sans cesse présenté ne font que mieux ressortir ce qu'il a d'inhumain, d'exécuteur. Aussi, s'il veut Leffingwell à tout prix, ce n'est pas parce que l'homme lui plaît, ni pour ce que l'être a de riche, de vivant et de vulnérable (il passe sans hésitation sur les scrupules et les drames intimes de Leffingwell) : c'est parce que sa volonté a fait de Leffingwell, à son tour, l'incarnation d'une idée politique.

Cette volonté, cette force immuable qui jette au milieu du Sénat une idée (*Leffingwell n'est qu'une idée*) va réveiller des échos, faire naître une série de réactions favorables ou négatives, va provoquer des remous tels que l'homme Leffingwell sera vite englouti, qu'il n'en restera que l'idée, la force qui l'a lancée, et l'agitation suscitée autour d'elle.

Et c'est bien ainsi qu'est construit et mis en scène le film. Une série d'ébranlements se répercutent à partir du choc initial, le prolongent et le dilatent, lui conférant ainsi sa véritable dimension : d'être l'élan premier qui ne dure plus que dans ses résonances. Les personnages et les séquences se communiquent les uns aux autres cette même force fatale qui les transforme en mouvements réagissant entre eux, qui les fait interférer, se heurter aux obstacles et revenir sur eux-mêmes pour se détruire obstinément. Le film est construit comme une expérience de physique sur les mouvements vibratoires. Mais c'est une constante de la mise en scène prémingérienne que de créer ainsi, à partir d'un événement ou d'une volonté, une suite de plus en plus accélérée et terrifiante de répercussions, de réactions qui se répondent et se nouent pour se dénouer ensuite avec plus de violence. Les êtres subissent ou vivent des élans qui les font se rencontrer et se détruire, se fuir et s'attirer, s'affronter, s'unir et se repousser.

La *mise en scène* de Preminger ne paraît insaisissable que parce qu'elle fond ainsi en un même ébranlement, scénario, construction, personnages et mouvements. Elle est elle-même cette force qu'elle filme. Elle reste la volonté supérieure aux volontés filmées. Elle « agit » les êtres aussi bien directement qu'en les laissant agir. Dans la complexité apparente du film, il ne faut voir que la stricte organisation entre eux d'une série de mouvements qui s'appellent et se nient. Pour les comprendre, on ne peut que suivre la di-



Charles Laughton dans *Tempête à Washington* d'Otto Preminger.

rection générale, l'idée force qui détermine cette réaction en chaîne.

*
**

La décision du Président, la force initiale qui lance l'idée *motrice,* atteint d'abord le seul homme pour qui justement le Président soit resté un être humain : son ami et soutien, le sénateur Munson.

Quoique surpris par la soudaineté et par la nature du choix, il accepte de le défendre, d'abord parce que, pour lui aussi, Leffingwell n'est qu'une idée, aussi valable qu'une autre, et surtout parce qu'il sait que le Président a joué sa vie sur cette idée. Aussi s'efforcera-t-il, pendant la plus grande partie du film, de rester lucide, de demeurer extérieur à l'agitation, afin de la mieux contrôler, et réussira-t-il jusqu'au moment où lui-même, acculé entre les deux volontés implacables de Cooley et du Président (volontés apparemment contraires, mais qui se complètent en une même destruction des autres), et touché par le suicide de Brig Anderson, il reniera d'une seule phrase son action, sa vie, et achèvera de tuer ce qui vivait encore chez son ami le Président. En rendant leur liberté de vote aux membres de son parti, il devient, après être resté longtemps en dehors de la destruction des autres, lui-même agent destructeur. La force émanée du Président trouve en Munson un miroir qui la renvoie à sa source : tout ce qu'il y avait de vie chez le Président s'était concentré et incarné dans Munson, et c'est à travers la destruction de Mun-

son qu'il est lui-même détruit. Il fallait que cette force, idée d'une mort abstraite et figée, se débarrassât avec Munson du peu de chair qui s'attachait encore à elle : mort, le Président achève de se fixer dans la légende.

On voit bien comment, en une suite d'actions qui se répondent et se brisent, la volonté du Président rejaillit, à travers le chantage de Van Ackerman, la mort de Brig Anderson et les manœuvres de Cooley, jusqu'à Munson, où elle trouve à détruire l'être qui n'était que son moyen, que son vecteur, se réduisant ainsi à ses seules répercussions chez les autres.

Il en est de même pour Brig Anderson. D'abord extérieur au jeu, il se croit même assez fort et assez pur pour *oublier les différends qui l'opposèrent* à Leffingwell. En acceptant de présider la commission d'enquête, il met un doigt dans l'engrenage et y passe tout entier. Il croit pouvoir se permettre, dans cette lutte de forces et d'idées, des scrupules de conscience, un point de vue moral idéal : telle sera sa chute, plus vile. Indifférent au début, il a ensuite l'illusion de l'action et de la puissance, et il subit bientôt l'affaire, qui devient pour lui ce qu'elle devient pour les autres : un drame personnel où la meilleure partie d'eux-mêmes est engagée. Il se suicide, passant alors d'un rôle passif à un rôle actif : sa mort devient un ferment, elle fait de lui un agent de destruction qui, à son tour, précipite la ruine des autres.

On entrevoit l'importance de la mort et de l'idée de la mort dans ce film : c'est la force qui détermine les êtres à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, les détruisant et les écartant un à un, pour mieux les utiliser à leur tour comme germes destructeurs.

De même aussi pour Van Ackerman, violent fanatique de la paix, d'abord, comme tous, étranger à l'affaire : il y met une part de ses ambitions personnelles, il la vit, il est détruit, il détruit les autres. De même encore pour Harley, le vice-président qui, toujours à l'écart du conflit, à la fois séparé des sénateurs et du Président, s'y intéresse un soir, et se trouve ainsi, parce qu'il a lui aussi sa faiblesse (« *Tout homme a son tendon d'Achille* »), parce qu'il a peur de la mort prochaine du Président et de l'exercice du pouvoir, victime lui aussi de la tempête. Il devient ce qu'il craignait d'être, il laisse sa vie réelle et humaine pour une existence déshumanisée et effrayante (on peut rappeler son rêve : rester Gouverneur du Delaware, et sa réalité : les « gorilles » qui viennent l'escorter au sénat). Il incarne à son tour l'idée de la mort qui a tué le Président précédent. Avec lui recommence le cycle : « *Je choisirai moi-même mon Secrétaire d'Etat* ». (Au moment où il est envahi par cette nouvelle force — retour de l'ancienne — qui détruira à nouveau d'autres êtres, son visage laisse l'expression de grand garçon rieur pour le masque déjà mortuaire du pouvoir.)

J'en viens enfin à Robert Leffingwell, cause apparente de la tempête, mais qui n'en est jamais que le prétexte : il disparaît au milieu du film, la force qui s'est servie de lui le détruit, quand elle n'a plus besoin de son existence. La destruction de Leffingwell ne réside pas dans son accusation devant la commission d'enquête, mais elle en résulte : notre premier contact avec Leffingwell se fait par l'intermédiaire de son fils (qui répond au téléphone au début du film, et à qui son père explique « le mensonge diplomatique »). Nous voyons pour la dernière fois Leffingwell quand il « explique » à son fils ce qu'il est, ayant été traité de menteur par Brig (« *Votre parole n'est pas de bronze* »). C'est aux yeux de son fils qu'il est perdu. La force, la mise en scène se servent de lui comme d'un objet, se retournent un instant sur lui pour le digérer, victime parmi les autres, et l'abandonnent, ne conservant de lui que son écho chez les autres.

La destruction vient du dehors et oublie son origine, elle entre en chaque être, qu'elle transforme en agent destructeur, mais elle dure plus longtemps que ses agents.

⁂

La mise en scène de Preminger se révèle être ainsi, d'abord, cette force extérieure aux personnages, que tous ressentent et subissent, qui les organise et les meut, qui les lance les uns contre les autres en une succession de ricochets chaque fois plus destructeurs, de résonances chaque fois plus dramatiques. Elle filme une idée morte qui tue les vivants. Elle filme, ou plutôt elle *crée et provoque* elle-même (mais c'est cela, filmer au sens fort) l'envahissement progressif et inéluctable de cha-

que être par cette idée morte, qui s'alimente de substance vivante, laisse des déchets derrière elle et, contagieuse, s'étend sans cesse. Cette idée qui détruit du dehors, qui viole les êtres et les change eux-mêmes en vecteurs de destruction, c'est cette volonté implacable, émanée d'un être presque mort, le Président, lui-même incarnation de la mort comprise comme fixation, ensevelissement, déshumanisation. C'est l'idée de la mort-squelette, qui projette les uns sur les autres et abat les hommes par les amples mouvements de sa faux. C'est la *mort noire*, qui écrase et qui brise. C'est le premier aspect de la mort, c'est la première constante de l'œuvre de Preminger. Cette idée de la mort, de la destruction extérieure suffit à expliquer toute la dynamique du film, tous les rapports entre personnages, et la mise en scène elle-même qui dirige strictement cette destruction.

Mais au-delà de la dynamique et des rapports de force, il y a une dimension plus secrète du film, qui n'est jamais flagrante mais toujours évoquée, suggérée : on la sent à peine, elle fait frissonner, mais elle pèse sur chaque plan, elle rôde autour de tous les personnages. Cette dimension, il faut bien l'appeller par son nom : elle est fantastique, et *Tempête à Washington* est un film purement fantastique. C'est l'effrayante présence de la *mort blanche*, latente, souple et silencieuse, aux apparences de la vie, occulte et toujours plus envahissante, plus étouffante. C'est la seconde idée de la mort : une mort vivante, une moisissure qui ronge peu à peu, une fermentation qui dissout, un voile très fin qui asphyxie.

J'avais gardé Seab Cooley pour la fin: c'est qu'il est l'agent, l'incarnation de cette seconde idée de la mort : il est la forme de la mort blanche.

S'il s'oppose à Leffingwell, c'est sans doute pour des raisons très personnelles, mais c'est surtout parce que Cooley représente l'idée d'une politique, d'une force, d'une volonté toujours cachée sous des dehors flous et mal définis, qui menace sans se montrer, qui se sert des autres en paraissant les servir : une certaine idée de la puissance secrète et sournoise (c'est aussi tout un aspect de la politique américaine) contre laquelle justement Leffingwell était lancé par le président. Leffingwell, c'est le monde des idées claires, des accords loyaux, d'une politique réaliste, c'est la machette de l'explorateur qui coupe les lianes, c'est le bulldozer qui déblaie les forêts vierges. Seab Cooley, au contraire, c'est l'insinuation, les menaces à demi-mot, c'est le mythe ancien de la puissance qui ne s'avoue jamais comme telle. C'est le pourrissement préféré à l'action.

S'il paraît s'opposer au président, c'est pour que, de la tension entre ces deux pôles contraires, naisse un courant dévastateur plus violent, plus sûr. (D'ailleurs, il soutient le président, et, au cours du banquet, ils semblent se faire un petit signe de connivence.)

Seab Cooley marche comme un félin fatigué, il ondule, il rôde la nuit et guette les proies qui lui viendront, il agit par personnes interposées, il se sert de son mythe, et, quand il parle, on attend toujours une explosion de violence (comme il le promet au début), mais toujours ses paroles sont souples et presque douces, il discourt peu, il ne s'enflamme pas, il est courtois, il sourit : c'est le sourire du tigre.

La présence toujours inquiétante de Seab Colley, ses allées et venues, l'atmosphère qu'il déplace avec lui confèrent au film sa dimension fantastique. Son action occulte (il menace et impose par sa seule présence), l'indifférence qu'il a pour tous les autres, se conjuguent avec la volonté du Président pour mieux entraîner les êtres vers leur perte. Il est la seconde force du film qui complète la première.

Et c'est, je crois, la première fois que Preminger fait incarner par un des personnages cette force mystérieuse et magique, qu'il la met directement en scène, alors que, dans ses films précédents, elle n'existait que comme un au-delà de la mise en scène, un au-delà de la première mort.

Tempête à Washington devient ainsi le film le plus complet de Preminger, et sans doute aussi le plus terrifiant : ces petits trains qui emportent les sénateurs vers leur enfer personnel et les ramènent vers leur enfer commun, la masse blanche de Seab Cooley montant les marches de la maison blanche, ce projecteur qui encercle un instant Brig Anderson pour nier ce qu'il est et le réduire à ce qu'il fut, cette entrevue funèbre, au crépuscule, avec la silhouette blanche des marins, sur un bateau fantôme...

Jean-Louis COMOLLI.

Ouvert sur ces oiseaux uniques

SASOM I EN SPEGEL (A TRAVERS LE MIROIR), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Sven Nykvist. *Musique :* J.-S. Bach. *Interprétation :* Harriett Andersson, Gunnar Bjornstrand, Max von Sydow, Larse Passgard. *Production :* Svensk Filmindustri, 1961. *Distribution :* Athos Films.

> Miroir ouvert sur ces oiseaux uniques
> Qui tremblent d'aise à chaque goutte d'eau.
>
> PAUL ELUARD, Marines (Le Livre ouvert).

Depuis sa première contribution au cinéma — le scénario de *Tourments* pour Sjöberg en 1944 — jusqu'à cet *A travers le miroir* tourné en 1961, ce fils de pasteur n'a pas cessé de poser la même question : « Dieu es-tu là ? » Parfois avec angoisse, parfois avec scepticisme, parfois avec irrespect, la provocation étant chez lui le masque le plus clair d'une grande inquiétude métaphysique. Pour poser cette question, Bergman choisit un médium et s'en sert pour frapper à la porte de la connaissance. Citons pêle-mêle : les amours juvéniles, l'enfer du couple, la maternité, la vieillesse, la maladie, la mort, etc. *A la question posée, il n'y a* jamais de réponse. Les personnages heureux penchent volontiers vers le paganisme, les malheureux tournent plus facilement leurs regards vers le ciel, mais devant leur propre malheur et la violence cruelle de l'univers, ils disent : « Pourquoi ? Pourquoi as-tu permis cela ? » Bergman est à la fois un esprit religieux et un libertin (au sens du XVIIe). En choisissant, dans *A travers le miroir*, la folie pour médium, il ne varie ni sa quête, ni sa réponse. L'héroïne croit qu'elle va voir le Seigneur, et c'est une énorme araignée qui lui apparaît. Faut-il voir là chez Bergman un pas de plus — horrifiant — dans le pessimisme et le désespoir ? Rien n'autorise à cette interprétation. Cet insecte kafkaïen, ce peut être la folie, la mort. Karin n'est qu'à mi-chemin dans sa traversée du miroir. La Divinité selon Bergman ne se laisse pas prendre à des pièges aussi faciles. Le vrai mystère du ciel, c'est son opacité. Même brisé, le miroir ne découvre qu'un trou noir, et ce qu'il en reste reflète encore le tourment des hommes.

***

Oui, je sais, Bergman n'est plus à la mode sur les Champs-Elysées. Heureux homme, serait-on tenté de dire, qui ne sera plus jugé dans le grand artifice des engouements, mais dans le calme de la réflexion. Il n'est pas un génie naturel du cinéma comme Murnau ou Welles, Eisenstein ou Mizoguchi, mais, qu'on le veuille ou non, qu'on l'apprécie ou non, son œuvre marque cet après-guerre cinématographique d'un sceau personnel et têtu. Son abondance n'est pas une facilité, elle trahit au contraire un patient labeur qui, de film en film, tente de cerner le même problème. Il appartient à cette catégorie de créateurs qui refont toujours la même œuvre avec plus ou moins de bonheur d'expression. Mis bout à bout, les grands passages de certains des vingt-trois de ses films, formeraient un ensemble de génie. Qu'on se rappelle : le réveil de Marie (Maj-Britt Nilsson) dans la cabane de *Sommarlek*, la séquence des « artilleurs » de *La Nuit des forains*, Anna Egerman (Ulla Jacobsson) et sa jeune bonne (Harriett Andersson) dans les dentelles de *Sourires d'une nuit d'été*, la procession de la peste du *Septième sceau*, Victor Sjöström effondré comme un enfant dans l'herbe des *Fraises sauvages*, le moment où Ingrid Thulin dénoue ses cheveux dans *Le Visage* et, tout au long du film l'insondable mélancolie de l'illusionniste Vogler (Max von Sydow), la découverte



Harriett Andersson et Max von Sydow dans *A travers le miroir* d'Ingmar Bergman.

du cadavre de la jeune Karin par ses parents dans *La Source*...

Il y a aussi dans *A travers le miroir* quelques moments forts qui prouvent que la maîtrise de Bergman demeure intacte. La façon dont l'héroïne — l'étonnante Harriett Andersson — « entre » dans ses premiers moments de démence par un bruissement de voix, fascinée par ce mur au-delà duquel elle croit que se trouve sa délivrance, la façon dont elle en sort, brusquement, sans transition, est un de ces moments. Plus magistrale encore me paraît la scène dans le canot où s'affrontent le mari et le père de l'héroïne (Max von Sydow et Gunnar Björnstrand). Le mari fait le procès du père dans les termes les plus vifs, les plus outrageants, le père « encaisse » avec humilité, puis soudain, dans les paroles d'aveu de sa propre faiblesse, naît peu à peu, sans qu'on aperçoive du tout où il commence, le procès du mari par le père en termes également vifs, également outrageants. Le tout sans un éclat de voix, sur le calme plat d'un grand lac écrasé de lumière ; et les deux hommes se retrouvent silencieux, renvoyés dos à dos par leur propre dialectique, un peu plus riches sans doute de leurs aveux, mais plus désespérés aussi.

***

Bergman n'est pas Bergman à cause de sa seule thématique ou des éclats fulgurants qui jaillissent de ses dialogues. Il est lui-même aussi par sa mise en scène, par le lyrisme, ici contenu, de ses images. L'univers clos de *A travers le miroir* (une île) est d'abord le choix d'un angle, d'un éclairage, d'un mouvement habile — presque imperceptible — de la caméra. Cet univers sur lequel pèse un ciel

toujours bas, mais que ne déserte jamais le ciel blanc de l'été suédois, c'est par l'économie d'une technique parfaitement assimilée qu'il garde continuellement cette lumière d'aquarium inséparable du balancement de l'héroïne entre la raison et la démence. Et ce sont les seuls prestiges de la mise en scène qui permettent à cet inceste tumultueux et halluciné de s'inscrire dans la ligne de l'œuvre, sans jamais faire figure de morceau de bravoure gratuit ou de désir de choquer.

C'est d'ailleurs le seul film de Bergman avec *La Source* qui me paraisse exempt de ces déraillages qui entachent (sur le détail) ses plus belles œuvres (le délire néo-surréaliste du rêve dans *Les Fraises sauvages*, l'esthétique démodée de certains passages du *Septième Sceau*, le grand guignol ici ou là, le vaudevillesque ailleurs, etc.). Fermé sur lui-même comme un clavecin bien tempéré, rond comme le cercle infernal qui le décrit, *A travers le miroir* ne fait éclater son écorce serrée qu'en un seul endroit : le temps d'une petite représentation de théâtre dont l'argument demande si ça vaut bien la peine, même par amour, de suivre une morte dans la mort. L'invitation pourtant se pare d'exquises coquetteries, de gourmandes tentations. Notre chevalier à la triste figure s'en tire par une pirouette. La mort, la vie, l'amour, la folie... le chant profond de Bergman croise entre ces *moulins*. Nous ne nous lassons pas de ces assauts.

« Est-ce que vous aimez les fraises sauvages, je sais où on peut en trouver », dit la Marie de *Sommarlek* à Henrik qui va mourir. Pour ces cueillettes bergmaniennes, je suis toujours client.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Le miracle de la rose

IL LAVORO (LE TRAVAIL), sketch de LUCHINO VISCONTI, dans *Boccace* 70, film italien en Technicolor. *Scénario :* Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti. *Images :* Giuseppe Rotunno. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Mario Serandrei. *Interprétation :* Romy Schneider, Thomas Milian. *Production :* Concordia Compania Cinematographica, Cineriz (Rome), Francinex, Gray Film (Paris), 1961. *Distribution :* Cinédis.

Nous frappe, au moment où Visconti parvient au sommet de son art, la direction qu'il lui imprime. Rien ne semble s'y dépasser vers, tout, s'y réduire à ; il faut donc, pour commencer, réduire le film à cette réduction.

Les deux tendances de Visconti — baroque, réaliste —, ici, se conjoignent. Non dans leur mutuelle réflexion, mais sur un plan statique où chacune semble n'être que la perversion de l'autre, ce que concrétise le décor.

L'humanité qui habite ce décor a créé son cocon et en est le produit. Chacun représente l'efflorescence, pour toujours figée, de l'autre ; le film est lui-même un second cocon dans lequel est enfermé, avec ses personnages, l'auteur.

Par humanité, il faut entendre tous êtres vivants qui habitent le film : hommes, animaux, sont placés sur le même plan (le premier baiser du film est d'homme à chien, d'autres scènes confirment cette optique égalitaire) ; leurs rapports sont établis sur la base de leur plus grand et plus commun dénominateur : celui de l'animalité.

A l'intérieur de ce cadre, des clivages définissent une hiérarchie, impartissent à chacun le registre — spatial, vocal, gestuel — au sein duquel il devra évoluer, cerné par une caméra qui ne permet pas la moindre transgression. Ces clivages sont recoupés perpendiculairement par d'autres qui, regroupant classes et espèces, dessinent la trame de subtiles affinités ou complicités, unissant homme et avocats au chien, femme et domestiques aux chats, appariant maîtresse et domestique allemands, maître et domestique italiens.



Romy Schneider dans *Le Travail* de Luchino Visconti.

Ce qui fait la cohésion de cette communauté, c'est le besoin qu'ont ses membres d'assurer leur subsistance qui, hors du système, serait compromise. Les lie un cycle rigide de prestations qui, de quelque nature qu'elles soient, recoupent toutes le plan de l'économie.

Dans une touffeur de forêt vierge, nous retrouvons, sur le plan de l'animalité, l'équivalent des liens qui, au sein de la végétalité, associent mousses, troncs, lianes dans des rapports symbiotiques qui, tendant à effacer les différentiations spécifiques, fondent, à la limite, pourvoyeurs et parasites en une même entité.

Pourvoyeur, parasite, chacun l'est à la fois, maillon d'une chaîne sans fin (y répond le cycle, inverse et complémentaire, du mépris) qui fait avocats et domestiques également soumis aux maîtres dont ils tirent leur subsistance, maîtres qui dépendent eux-mêmes d'un pourvoyeur suprême : le père de Poupée, et que lient entre eux des rapports analogues, leur couple réalisant la coïncidence exacte des plans de la sexualité et de l'économie.

Le film commence précisément par une double dissociation de ces deux plans. Gianni a provoqué la première, qui a dû sortir du cocon nourrisseur pour acheter à l'extérieur certaines satisfactions sexuelles que lui refusait Poupée. La seconde s'ensuit : le père de Poupée, un scandale ayant éclaté, coupe les vivres au ménage. Une troisième menace : Poupée, mise au défi par son père, décide de chercher du travail.

Il s'agit, pour Gianni, de restaurer la conjonction, de la parfaire afin de prévenir toute nouvelle rupture. Il lui faut, pour cela, s'attaquer à la cause même du déséquilibre, réduire la tension que crée l'existence d'une féminité qui s'obstine à vouloir défendre sa spécificité. Il lui suffira donc, tout en sauvant la face, d'en inverser le sens pour que soit établi le contact permettant, avec le minimum de contraintes et le maximum de satisfactions, le rétablissement de l'indispensable courant d'échanges. Il sait pouvoir tabler sur le fait que Poupée, incapable de mettre à exécution son projet de travailler, est au fond désireuse, quitte à faire la concession demandée, de voir restauré l'ordre ancien.

Dans le cadre de ce système, les rapports sont parfaitement posés entre l'homme, le monde, et son idée du monde, mais Visconti tient à nier toute distance réflexive entre eux, qui déclencherait une progression. Renversement du processus dialectique, réduction de toutes les virtualités dynamiques de la situation à un seul couple d'opposition qui devra lui-même fusionner en une synthèse close : telle est sa démarche.

La mise en scène reflète et précise cette démarche. Qu'il s'agisse de baisers dédoublés dans le miroir, ou du plan de Poupée nue, vue de trois quarts, encadrée par l'homme et son reflet (dont les positions respectives confirment l'unicité de l'angle d'approche, une fois pour toutes défini lors de la première apparition de Poupée allongée sur le sol), ces jeux de glaces ne déclenchent jamais l'interaction de l'être et de l'image s'approfondissant dans la multiplication des perspectives, ils traduisent, sur le plan statique qui doit être le sien, le double jeu que mène l'homme vis-à-vis de la féminité ou la femme vis-à-vis du travail.

Ce double jeu, nous le retrouvons dans le dialogue. Le mot valeur, entre autres, s'y prête, s'agissant particulièrement de cette initiation (il y est fait allusion au début et, de façon plus insistante, à la fin du film) que Poupée est allée chercher aux lieux mêmes d'où venait son mari.

Quant à l'auteur, le double jeu qu'il mène vis-à-vis, et de ses personnages, et de ses acteurs, et des spectateurs, se double, par rapport à ceux-ci, de celui, plus cynique encore, qu'il mène sur les deux tableaux de la distance et de la complaisance.

La démarche se poursuit. La réduction des tensions économico-sexuelles s'opère d'autant mieux que Poupée, non seulement consentante mais complice, parachève l'opération en la surdéterminant financièrement. Du fait qu'elle exige de Gianni le paiement de l'offrande, elle se trouve pouvoir résoudre, par une nouvelle confusion, le problème de son travail. Gianni accepte d'autant plus facilement que cette solution flatte sa perversité, que la somme exigée ne dépasse pas celle qu'il octroyait pour le même usage aux prostituées, qu'il ne s'agit pas en fait d'une dépense, mais d'une fructueuse mise de fonds, puisque le père, sanctionnant le bon vouloir du couple, rétablira sa subvention. Il est impossible d'imaginer plus complète perversion de toute la gamme des rapports qui peuvent lier deux êtres.

Cet aboutissement, Visconti, raffinant, en fait l'objet d'un véritable cérémonial. Gianni, chèque en main, s'approche (nous, avec lui) de Poupée qui, le visage incliné sur l'oreiller, figée dans l'immobilité d'une victime résignée, ne tournera jamais vers nous son regard. De l'autre main, Gianni tient la merveilleuse rose rouge, distraite d'un vase à l'entrée du sanctuaire. A partir du même symbole qu'utilise Genêt pour magnifier ses obsessions, Visconti réalise, lui aussi, un Miracle de la rose.

Or, la beauté du film s'impose, et il n'y a pas lieu, ici plus qu'ailleurs, de privilégier une beauté qui ne serait qu'esthétique, l'éthique pouvant en être absente.

En premier lieu, touche la volonté pathétique de l'auteur de s'enfermer, se compromettre avec ses personnages dans le même cul-de-sac, ce qui, pour lui, implique risque, puisqu'il y compromet aussi son art. L'extrême complaisance, comme l'extrême distance, la complicité, comme la dénonciation, peuvent secréter la même qualité d'harmonie.

Joue aussi l'ambiguïté propre aux extrêmes, dont chacun sait qu'ils se touchent. Le double jeu que semble mener l'auteur entre la distance et la complaisance doit être compris en définitive comme exprimant la conscience de

cette ambiguïté. Visconti sait que, si la dénonciation peut conférer de la séduction — et peut en elle-même être séduisante —, une rigoureuse complicité peut déboucher sur la dénonciation. On ne peut, de toute façon, actualiser l'une sans potentialiser contradictoirement l'autre dont l'obscure réalité affecte secrètement l'œuvre.

Ceci, maintenant, qui suffirait — s'il en était besoin — à justifier l'œuvre : Visconti, à l'extrême fin de celle-ci, déclenche le ressort dernier d'une conscience qui, soudain, tressaille. Voici la larme de Poupée, glissant de la joue sur l'oreiller et s'y épanouissant en efflorescences roses et bleues dont la gratuité ne le cède en rien à la nécessité, surprenante et merveilleuse floraison qui constitue le second et plus grand miracle du film.

Il faut désormais reconsidérer celui-ci à la lumière de cette ultime touche qui, comme une soudaine dissonance surgissant quand nous croyions l'harmonie parfaite, ou la petite tache tout à coup découverte dans un coin du tableau, nous oblige à recomposer autour d'elle l'ordre qu'elle vient de détruire.

Michel DELAHAYE.

La nature crie

LES INCONNUS DE LA TERRE, film documentaire de MARIO RUSPOLI, « se présentant comme une enquête cinématographique rédigée par Jean Ravel, selon la technique du Cinéma-Vérité, avec préface et notes de Michel Zéraffa, la collaboration technique de Michel Brault ». *Production :* Argos Films, 1961.

REGARD SUR LA FOLIE, film documentaire de MARIO RUSPOLI, tourné avec la collaboration des médecins de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban (Lozère). *Conseiller artistique :* Henri Colpi. *Images :* Michel Brault. *Production :* Argos Films, 1962.

« Cinéma vérité » : la formule a fait couler beaucoup d'encre. Je ne pousserai pas, d'emblée, le goût du paradoxe jusqu'à rappeler que, pour Valéry et quelques autres de moindre envergure après lui, l'art, c'était, au contraire, le mensonge. Restons-en à ce goût amer de la vérité, obsession de tant de gens. Puisque après tout ce doit être là l'une des raisons d'exister de notre art, cette quête jamais assouvie de *vrai* à tout prix, encore que le prix n'ait rien à voir à l'affaire. Quel cinéaste, d'ailleurs, n'ambitionne, dans les contacts les plus spontanés qu'il a avec le monde, ou les plus réfléchis, de saisir la vérité dans son essence ; qui ne sait que cela implique par rapport à la chose saisie, ou effleurée, quelque viol, quelque maculature, et qu'enfin cette pureté inhérente au réel, ce n'est pas nécessairement celui qui la respecte le plus qui en devient le maître ? L'humble chasseur d'images, le plus malhabile conteur d'histoires, voire l'anonyme mâcheur de 16 mm peuvent prétendre à enregistrer honnêtement (c'est une vertu qui se perd) le réel, à savoir pour tous au même degré le mouvant, le multiple, l'insaisissable. Dans ce dessein louable, chacun se fera fort de renoncer aux travestissements du confrère : Godard à sa manière (qui s'apparente à une recherche passionnée de la *neutralité,* Varda selon la sienne (lyrique descriptive), Rouch (science de l'homme), Mac Laren et Bresson (science de l'objet), Marker (clins d'yeux sur le monde), Resnais (de la caméra considérée comme fontaine pétrifiante), la liste peut être allongée *ad libitum.* Faut-il les absoudre tous, dès lors qu'ils se déclarent les serviteurs du vrai ? Pourquoi non ? Ce qu'il m'importe ici de dire est que, bien que tous ceux-là se réclament, en quelque façon, de l'art du documentaire, une certaine *sophistication* incontrôlable n'est jamais exempte de leur propos, et en fait du reste tout le charme : coquetterie, ou persistance de données inconscientes, ou coup de dés abolissant le hasard, ou ne fût-ce que sensibilisation singulière à tel thème, tel décor privilégiés, appelons comme on

voudra cette « trahison », elle n'en permet pas moins de les différencier l'un de l'autre à coup sûr, les éloignant en même temps de cette réduction à une vérité élémentaire, pauvre, chaotique, informelle presque, à laquelle il semblerait que tous tendent pourtant, mais que nul n'ose regarder en face : celle justement qui est le propre du réel brut, antérieur à toute espèce de coloration idéalisante, je dirais volontiers *minéral*. Pour atteindre ce réel-ci, il faut faire à la lettre vœu de pauvreté esthétique, et c'est à bon droit que la chose rebute la plupart : seul peut-être un Rouquier, dans ces ancêtres que sont *Le Charron* ou *Le Tonnelier*, s'y est, naguère, risqué, mais bien vite le lyrisme, un lyrisme pas toujours très dominé, reprenait, hélas ! le dessus. Aujourd'hui, voici qu'un autre tente l'aventure et, avec deux moyens métrages (1) dont le rapprochement, s'il paraît incongru au premier abord, s'impose à la réflexion par une réelle nécessité interne (qui n'est pas que géographique), gagne une victoire qu'il faut louer bien haut : Mario Ruspoli, jusqu'ici seulement signataire des *Hommes de la baleine*, estimable brouillon de ces expériences-là, sans plus.

Seul artifice avoué de l'entreprise, proche, en cela aussi, de celle de Rouquier : quitter la civilisation, Saint-Germain des Prés, ses pompes et ses œuvres, s'efforcer d'en oublier jusqu'à l'existence (ce n'est pas chose facile, soit — on l'évoquera alors par dérision, comme fit Bunuel avec la carte postale de *La Mort en ce jardin*, puis aller se plonger, corps et âme, dans cet univers à l'écart, oublié des vivants, en deçà du monde qu'est la Lozère 1962. Ira-t-on reprocher à l'auteur cette ascèse pourtant nécessaire, nécessaire en tout cas *pour lui* que rien ne prédisposait à partir si loin, à descendre si bas ? Il aura beau jeu de nous rétorquer, presque en les mêmes termes que l'un de ses fous, qu'il n'a pas le snobisme de l'ascèse : simplement, il faut croire que la vérité ne gît pas au coin des rues. La vérité, aujourd'hui, il est clair qu'il faut l'aller chercher dans le lieu le plus abrupt, l'être le plus déshérité, chez les gens de la terre ou bien ceux, si proches, de l'asile, qui conçoivent Paris comme une fournaise au loin. Eux seuls, s'il en reste, possèdent encore ce qui nous manque si cruellement, et pour cause, condition *sine qua non* d'une précieuse réalité : des *racines*. On dira : mais précisément le fou n'a pas de racines. Ruspoli nous démontre que si, et nous les fait découvrir amèrement : au lieu que celles du paysan plongent dans la terre rude et saine, celles du fou s'éparpillent vers le haut, dans les brumes d'un oubli sans nom. En tout cas, *il fallait* que quelqu'un aille partager la vie de ces témoins exemplaires, on serait presque tenté de dire (mais alors quelle condamnation pour nous !) de ces vestiges d'humanité, dans les « enfers refroidis » de Lozère, ex-refuge des légendes, aujourd'hui déserts de pierre et de vent, peuplés d'hommes et de femmes qui s'obstinent à ne pas tricher, à ne pas tourner le dos à la nature, fruits non desséchés de l'arbre de vie, nous apparaissant d'abord sous l'aspect rebutant et un peu lunaire de gargouilles puis devenant peu à peu, sans que nous y prenions garde, nos frères. Le cinéaste s'est approché d'eux avec amitié, sous la conduite éclairée d'un intermédiaire choisi sur place, a su briser leur carapace, fait courir sa « caméra Coutant » à ras de leur terre (je n'insisterai pas sur la virtuosité du procédé : j'aime à croire, tout simplement, que nécessité a fait loi), s'est posté partout à la fois et nulle part, a filmé des kilomètres de pellicule dont fut extrait par la suite non pas forcément le meilleur, ce qui aurait été déjà une notable trahison, mais du moins le plus « direct », le plus bredouillé, le plus *humain* en somme, si ce mot offre encore quelque sens — disons le plus digne de nous faire aimer ces hommes-là. Noble tâche, quel que soit au départ celui qui l'a tentée, et dont l'esprit n'est pas si différent, quoi que lui-même en pense, de celle (sur quoi l'on aurait tort d'ironiser trop vite) du jeune prêtre entrevu au début des *Inconnus de la terre* alors qu'un aîné lui passe les pouvoirs. Réalistes, lui et Ruspoli le sont, j'ose le dire, au degré le plus haut ; et l'art, ou si l'on préfère la violente, la très grave beauté d'un paysage ou d'une ouaille contemplée avec lucidité, ce qu'il y a là de surhumain et de grand, leur sera

(1) Le second, **Regard sur la folie**, s'accompagne, on le sait, d'un troisième film indépendant, adroitement juxtaposé : **La Fête prisonnière.**



Regard sur la folie de Mario Ruspoli.

donné par surcroît. De même que l'un gagnera ses galons d'apôtre en plongeant dans le tuf de la misère humaine, de même l'autre extirpera de ces lieux maudits la noblesse qui depuis des lustres y sommeille et que les légendes ou un pittoresque de mauvais aloi jusqu'alors nous masquaient. Ainsi : qu'une vieille paysanne dévale un escalier de ferme en charriant un seau d'eau, et le plan obtenu est aussi beau qu'un Daumier ; ce grand-père souriant dans sa barbe, le visage creusé par le temps et le vent, c'est un portrait craché d'Auguste Renoir ; ce profil de fou découpé dans la pénombre de l'asile, cherchant dérisoirement à exprimer quelque chose par le langage des mots, nous l'avons vu quelque part chez Rembrandt ou chez Munch.

Il est vrai qu'il y a des différences profondes, essentielles, entre la réalité intrinsèque du monde de la terre (qui est celui, admirablement synthétisé, du berger Constantin lorsqu'il guide, en souriant aux anges, son troupeau vers les montagnes), monde de genèse où n'ont cours que des monnaies simples et incorruptibles : le lait, le bois, la laine, avec cette ressource imprévue parfois d'un rire vengeur, galopant, irrésistible, — et la réalité de cet autre monde, infiniment plus tragique et fuyant, quasi impénétrable, des fous accomplissant sous l'effet d'une nécessité implacable un rituel qui les écarte de la vie (cette vie à laquelle au contraire les paysans s'accrochent désespérément), monde prisonnier celui-là alors que l'autre peut fièrement se déclarer libre, « *tapisserie dont les personnages sont les générations vivantes* », ainsi que le définit le fou-poète, monde de l'absurde et du brouillard, monde d'apocalypse ; et cependant,

comment ne pas reconnaître de part et d'autre une même morale ? (Car si les fables ont leur morale, pourquoi la réalité n'en aurait-elle point une, d'aussi persuasive ?) Ecoutons encore le fou qui, péniblement, comme du fond des âges, énonce cette vérité éclatante : « *Une poignée de sous-hommes... décident... décident... décident de la mort héroïque !* » Et un peu auparavant, surgi on ne sait d'où, ce simple mot faisant écho aux extraordinaires phrases d'Artaud : « *La nature crie...* » Expérience inouïe de ce qui relève assurément de quelque infra-monde, pathétique plongeon dans la nuit très obscure où l'âme subit une totale érosion, démarche hagarde et pour ainsi dire sisyphéenne de ces fantoches errant dans le brouillard froid du jardin de l'asile, et qui rappelle cet autre Sisyphe moderne qu'est le cheval entravé des paysans de l'Aubrac, « tout l'oubli du monde » enfin, ce sont là, j'en conviens, aventures ou spectacles d'une dimension telle qu'ils ne supportent aucune caricature, pas la moindre affabulation. Or, c'est bien à quoi se limitèrent presque tous ceux qui s'y sont essayés jusqu'à présent (exception faite, bien sûr, du Rossellini des dernières séquences d'*Europe* 51), et que l'honnêteté de Mario Ruspoli, à défaut de génie, lui fait éviter : qu'un cinéaste ait pu, en si complète humilité devant son sujet, non chercher à briller à ses dépens, mais simplement retracer le dur chemin de ces héros, nous proposer à son tour (avec le minimum d'égards : nous ne sommes pas censés être des psychiatres) cette nuit absolue, sans le moindre havre où se reposer, corridors succédant aux corridors, comme un *Marienbad* « vrai », voilà qui ne laisse pas de me surprendre et, quels que puissent être par ailleurs les détours ou les ratures de ce labeur unique, de me combler. J'admets même de bonne grâce le procédé, parfois un peu gratuit sans doute, du faux contrepoint son-image : ne serait-ce que pour cette vision fugitive et bouleversante d'un enfant fou gigotant solitaire dans l'angle d'une cour, tandis que délire Mme Blanche, la vieille sur le lit... Cette coïncidence entrevue de deux réalités également douloureuses, dont les vertus ne sont pas seulement esthétiques mais même, si l'on voulait, thérapeutiques, vaut bien quelques prises inutiles, çà et là. C'est la rançon de la réalité que de ne se donner que par bribes : mais alors, quelle offrande lumineuse !

A notre tour, soyons honnêtes jusqu'au bout : on peut, certes, ignorer ces films sur les paysans de Lozère et les fous d'un asile ; la conception du réalisme cinématographique défendue dans des colonnes voisines de celle-ci n'en sera, je le crains, guère modifiée, et l'on parlera moins de telle « fête prisonnière » que, par exemple, d'autres « kermesses funèbres » déjà vues à l'écran (celle de *Christ interdit* pourrait être évoquée en passant) : de bien humbles témoignages, donc. Je dirai seulement, alors, et ceci me séduit davantage que nombre d'illustres productions prétendues « adultes », que nous touchons là — au sens le plus élevé que l'on puisse entendre ce terme — à une sorte d'*enfance de l'art*.

Claude BEYLIE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Cinéma politique

LE COMBAT DANS L'ILE, film français d'ALAIN CAVALIER. *Scénario :* Alain Cavalier et Jean-Paul Rappeneau. *Images :* Pierre Lhomme. *Décors :* Bernard Evein. *Musique :* Serge Nigg. *Interprétation :* Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant, Henri Serre, Diane Lepvrier, Pierre Asso, Robert Bousquet. *Production :* Nouvelles Editions de Films, 1961. *Distribution :* C.F D.C.



Romy Schneider dans *Le Combat dans l'île* d'Alain Cavalier.

N'en déplaise à notre ami Combacau, le cinéma se doit de traiter *aussi* (il faudra réhabiliter cet adverbe) des sujets politiques. La preuve : *La Mère*, de Donskoï, *Exodus* et *Un Américain bien tranquille*, d'une part ; *Silver Lode*, *Spartacus* et *Hercule à la conquête de l'Atlantide*, d'autre part. Comme l'écrit Borgès : « *Ceux qui déclarent que l'art ne doit professer aucune doctrine entendent ordinairement par là aucune doctrine opposée à la leur.* » Cela dit, il faut bien reconnaître que ces quelques œuvres, font figure d'exception et que la majorité des films à caractère prétendument politique, qu'ils soient « modernes » ou qu'ils se déguisent sous des aspects de paraboles, dissimulent mal leurs faiblesses et leurs impuretés. La plupart, appliquant le « *I don't know where I am going* » d'Ella Fitzgerald, versent dans le confusionisme ou la veulerie ; les autres tentent d'enrober une thématique haïssable sous des dehors irréprochables (*Kapo*, par exemple).

Or, Alain Cavalier est parvenu à éviter ces deux pièges et à donner à son film une démarche honnête et rigoureuse dont l'humilité pourrait servir de leçon à tous les Pontecorvo passés, présents et à venir. Prenant le contrepied d'une mode consistant à travellinguer dans tous les azimuths, aussi bien esthétiquement que moralement, il a su refuser cette esbroufe intellectuelle dont on nous abreuve actuellement. *Le Combat dans l'île* est d'abord un solide film d'aventure aux péripéties passionnantes dont les protagonistes, au lieu d'appartenir à un gang ordinaire, font partie d'une organisation politique, l'O.A.S. pour ne pas la nommer. Louons d'abord le courage tranquille de Cavalier, le premier cinéaste français à s'être attaqué concrètement aux problèmes du terrorisme et reconnaissons que ces activistes préparant un attentat contre un journaliste de gauche nous passionnent plus que les éternels *hold up* de nos éternels truands.

Cavalier semble en avoir déjà retenu beaucoup de choses, si l'on en juge par l'efficacité de sa narration, son élégance aussi ; il ne cherche qu'à raconter son histoire de la manière la plus claire possible, à montrer le plus simplement du monde des faits et des gestes importants. Ce parti pris de neutralité, d'objectivité pourrait devenir scolaire s'il n'était soutenu par une direction d'acteur d'une grande sensibilité où s'illustre particulièrement Romy Schneider, déjà transfigurée par Visconti et Jean-Louis Trintignant. Ce dernier incarne de manière étonnante le personnage douloureux et crispé de ce

jeune fasciste au romantisme puéril, obsédé par une mystique de la violence, perpétuellement déphasé par rapport aux situations qu'il affronte. La lucidité, l'acuité de cette description nullement manichéenne apparentent son auteur à Richard Brooks dont Cavalier possède d'ailleurs le lyrisme, sensible surtout dans les séquences opposant Romy Schneider et Jean-Louis Trintignant, dans le travail sur les visages (la scène de l'ivresse d'Anne).

A la simplicité objective, à la sensibilité, ajoutons une troisième qualité, la sûreté des trouvailles narratives ; la manière dont Trintignant se débarrasse de ses complices, arrête la voiture pour fermer l'une des portières, donnant par là à ses acolytes un espoir vite déçu, me semble plus digne d'un Donald Siegel, par exemple, que d'un Louis Malle.

Grâce à ces atouts, le film conserve du début à la fin une rigueur idéologique assez rare qu'aucun dénouement conformiste ne vient affaiblir. Les défauts, je les trouve dans les maladresses de construction de la deuxième partie (le voyage à Genève était inutile et la scène du yacht aussi), dans l'interprétation par trop schématique de Serre que quelques plans transforment cependant en héros mitchumien, dans les dialogues trop abondants, trop théoriques surtout. Comme le dit (encore) Borgès : « *Tant qu'un auteur se borne à faire le récit d'événement ou à dessiner les imperceptibles méandres d'une conscience, nous pouvons le supposer omniscient ; dès qu'il s'abaisse à raisonner, nous savons qu'il est faillible.* » Les intentions de Cavalier, faire découvrir à son héroïne une certaine forme de la lucidité à travers un amour véritable, sont louables, mais leur concrétisation nous laisse insatisfaits. En revanche, l'intérêt rebondit à chaque nouvelle apparition de Trintignant ; Cavalier a dû le sentir et, pour éviter que l'on soit ému par sa mort, il a volontairement dédramatisé le duel final, mettant en évidence à la fois son absurdité et sa nécessité profonde. Cette dualité morale donne toute sa valeur à un *Combat* qui, heureusement pour lui, a l'avantage de n'être pas douteux. — B. T.

Sérial

THE ROAD TO HONG KONG (ASTRONAUTES MALGRE EUX), film américain de NORMAN PANAMA. *Scénario :* Norman Panama et Melvin Frank. *Images :* Jack Hildyard. *Musique :* Robert Farnon. *Interprétation :* Bing Crosby, Bob Hope, Joan Collins, Dorothy Lamour. *Production :* Melvin Frank, 1962. *Distribution :* Artistes Associés.

Disons-le tout de suite : rien de bien nouveau dans ces *Astronautes malgré eux*. Pas un gag qui ne provienne d'ailleurs, pas une idée qui n'ait déjà été utilisée. Mais *Panama-Frank* (il serait injuste de les séparer, sous prétexte que l'un signe la mise en scène, l'autre le scénario) n'est pas (j'adopte le singulier par commodité) un vulgaire copieur. Il aime ses devanciers et, en bon élève, recourt volontiers à la citation. Allons plus loin : il pastiche. Mais avec une élégance, une modestie qui devraient servir de leçon à Molinaro.

On retrouve ici, par exemple, la machine à faire manger des *Temps modernes*. Le vaisseau interplanétaire sur lequel s'embarquent Bob Hope et Bing Crosby avait été prévu pour les gorilles. Aussi était-il doté d'un mécanisme spécial permettant d'éplucher des bananes et de les fourrer dans la bouche des anthropoïdes. Comme chez Chaplin, la machine se détraque, à notre plus grande joie. En plein rire, Frank-Panama nous administre la preuve irréfutable que l'homme descend du singe. Autre exemple : l'épisode thibétain reprend une idée des *Horizons perdus* et insuffle le burlesque là où Capra entendait se cantonner dans le sérieux. De même, la visite à un médecin de Calcutta, agrémentée d'un dialogue très « marxien », permet de tourner en dérision *La Mousson*. Ou encore, l'univers sous-marin du « Troisième échelon » renvoie à *Vingt mille lieues sous les mers* et la séquence plutonienne ressuscite la situation de *La Petite Hutte*, etc.

Ce film appartient à la série des *En route vers...*, comédies plus ou moins musicales, où Bob Hope servait de lien à deux chansons à la mode de Bing Crosby, ou à deux tortillements de Dorothy Lamour. Pourtant *The Road to Hong-kong* diffère beaucoup de ses prédécesseurs. Il débute par une séquence chantée et dansée par les deux protagonistes dans le style des années 40. La chanson, comme les gags qui la truffent, se rapporte à la longue collaboration de nos deux héros. Chacun tente d'évaluer son apport propre, en l'exagérant évidemment. (Il semble que Frank et Panama en profitent eux aussi pour régler un vieux compte.) Bob accuse Bing de s'être toujours réservé la part du lion. Désormais, laisse-t-il entendre, il ne sera pas de même.

Puis vient le générique, signé de Maurice Binder. Les chinoiseries de Binder font mouche et le récit s'enchaîne habilement sur les rires qu'elles ne manquent pas de provoquer. En somme, le film est fini avant même d'avoir commencé. Tout est dit dans *la séquence qui précède le générique*. Mais puisque nous nous trouvons, par la vertu de l'astronautique, en pleines mathématiques, encore faut-il démontrer le théorème. Ce qui m'amène à parler du côté science-fiction de ce film curieux. Frank-Panama ignore tout de la physique moderne : aussi voyons-nous un météorite passer près de la fusée en sifflant dans l'espace interplanétaire ! Faut-il lui en vouloir ? Certainement pas. Félicitons-le au contraire d'avoir ignoré l'absence de gravitation dans la fusée. Un autre eût donné dans cet effet facile. — F. H.

Féerie noire

EXPERIMENT IN TERROR (ALLO... BRIGADE SPECIALE), film américain de BLAKE EDWARDS. *Scénario :* Mildred et Gordon Gordon, d'après leur roman « Operation Terror ». *Images :* Philip Lathrop. *Musique :* Henry Mancini. *Interprétation :* Glenn Ford, Lee Remick, Ross Martin, Stefanie Powers. *Production :* Blake Edwards, 1962. *Distribution :* Columbia.

Il était une fois... Comment rendre compte d'un film, à gros ou petit budget, de l'extravagant Mr. Edwards sans utiliser, d'instinct, la phraséologie des contes de fées ? C'est que la baguette de cet enchanteur au pied léger transfigure spontanément en rêverie aimable l'aventure la plus sordide, y introduisant juste ce qu'il faut de maniérisme, et même ce qu'il n'y faudrait pas nécessairement de mièvrerie.

Ici, son assassin, maniaque sexuel dans la bonne tradition des maudits, voyeurs, hommes à l'affût et autres rôdeurs nocturnes est, de surcroît, asthmatique, signe particulier pour le moins insolite, qui donne lieu à quelques clairs-obscurs haletants du plus heureux effet. La victime, promise d'entrée de jeu à une exquise strangulation, a les traits, gentiments retroussés, de Lee Remick, ex-fille dans la foule se souvenant de son passage chez Kazan et Preminger, que son misogyne de metteur en scène installe cette fois confortablement au volant, foulard bien serré autour de la tête, et plonge aussitôt dans une nuit miroitante, zébrée de néon, lourde de mille menaces que l'on rêve de voir s'abattre sur elle : notre attente ne sera pas longtemps déçue. La police, enfin, est présentée avec le maximum de panache : hélicoptère surveillant de très haut les opérations de filature, gorilles camouflés en inoffensifs vendeurs de pop-corn, séduisant détective pour qui erreur (de numéro) n'est pas compte, fleurette exceptée le cas échéant.

Poncifs? Bien sûr. Tout cinéaste en passe de devenir majeur ne se reconnaît-il pas à la sauce dont il sait accommoder le poncif ? J'ai dit quelle était la recette de notre auteur, fort appréciée des fines gueules : un nappage de féerie. Le Dr Edwards, « Blake and White " pour les intimes (il est bien vrai qu'il sait manier à la perfection le noir et blanc, et qu'*Experiment in terror* se présente d'abord comme un subtil jeu d'ombres et de lumière nous ramenant à la belle époque de *Laura* ou de *Whirlpool* et aux plus somptueux salons d'Otto), Blake Edwards, donc, pour l'appeler par son nom et tâcher de le graver une bonne fois dans la tête du cinéphile — qui continue de l'ignorer — nous sert avec son dernier film un suspense sur canapé qu'il ne faut point trop prendre au sérieux, mais auquel il est permis de goûter, comme à Peau-d'Ane, un plaisir extrême. Lui-même, visiblement, s'est diverti à tourner cette bluette aux reflets de velours, où les grosses ficelles sont remplacées par de fins ligaments de nylon. S'il ne se laisse pas aller indéfiniment à sa mollesse et à sa préciosité naturelles, mais fait preuve d'un tout petit peu plus d'invention créatrice, gageons que son prochain film, ou le suivant au plus tard, sera une réussite : celui-ci nous autorise à l'espérer.

Précisons enfin, à l'attention des amateurs, que le meurtrier sadique, Red Lynch, est expressément défini par les fichiers de police de ce film comme « *un fervent des boîtes de nuit, des champs de foire et du cinéma* ». Il a vu, ajouterons-nous, trop souvent *Le Crime était presque parfait.* Au fait non, puisqu'il rate son affaire et que la fille s'en sort à peu près indemne. Moralité : on ne revoit jamais assez les films qu'on aime. — C.B.

Ces notes ont été rédigées par CLAUDE BEYLIE, FEREYDOUN HOVEYDA et BERTRAND TAVERNIER.

FILMS SORTIS A PARIS DU 5 SEPTEMBRE AU 9 OCTOBRE 1962

16 FILMS FRANÇAIS

Le Bonheur est pour demain, film d'Henri Fabiani, avec Henri Crolla, Irène Chabrier, Jacques Higelin, Jean Martinelli. — Le film, qui fait preuve d'une louable sincérité, semble être réalisé par un teen-ager en mal de message. La boursouflure et la pédanterie naïves du dialogue donnent lieu à quelques moments d'une involontaire drôlerie.

Le Combat dans l'île. — Voir note de Bertrand Tavernier, dans ce numéro, page 56.

Le Diable et les dix commandements, film en Scope de Julien Duvivier, avec Michel Simon, Lucien Baroux, Françoise Arnoul, Charles Aznavour, Lino Ventura, Fernandel, Alain Delon, Danielle Darrieux, Jean-Claude Brialy. — Le diable a laissé tomber deux ou trois commandements, mais cet hepta ou hexalogue monotone suffit amplement à nous prouver que, aussi bien dans le comique et le sentimental que le grivois, le Malin est totalement dépourvu d'humour et de talent.

Education sentimentale. — Voir critique de Jean-André Fieschi, dans notre numéro 133

Eva. — Voir critique de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 35.

Le Gentleman d'Epsom, film en Scope de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Frank Villard, Joëlle Bernard, Louis de Funès. — L'écurie des vieux chevaux de retour, dans un derby rangé dont le seul grand passage est un bref tour de piste du joker de Funès qui fait feu des quatre fers.

Le Gorille a mordu l'Archevêque, film de Maurice Labro, avec Roger Hanin, Jean le Poulain, Pierre Dac, José Squinquel. — *Le Fauve* avait au moins un certain punch, que n'a pas ce *Gorille*.

Mon oncle du Texas, film de Robert Guez, avec Henri Tisot, Berthe Bovy, Janine Vila, Julien Carette. — Guez n'a rien compris à Tisot qui cherche vainement ce qu'il pourrait bien faire au milieu de ce débile scénario. Quelques images de New York rompent trop brièvement l'ennui.

Les Mystères de Paris, film en Scope et en couleurs d'André Hunebelle, avec Jean Marais, Dany Robin, Jill Hayworth, Raymond Pellegrin. — Comme il est de règle dans ce genre de films, Marais, seul à essayer d'y croire, est le seul à se donner un peu de mal.

Le Repos du guerrier, film en Scope et en couleurs de Roger Vadim, avec Brigitte Bardot, Robert Hossein, James Robertson Justice, Macha Meryl. — Le B.H.V. du cinéma français a débité en tranches sans vie le roman de Christiane Rochefort. Le film, même pas adroit, sombre dans la convention, puis dans le ridicule.

Regard sur la folie et *Les Inconnus de la terre*. — Voir critique de Claude Beylie, dans ce numéro, page 53.

La Planque, film de Raoul André, avec Francis Blanche, Mouloudji, Louise Carletti, Yves Vincent, Jacques Dumesnil, Michel Beaufort. — Au départ, une bonne idée : un résistant, caché dans un asile psychiatrique, risque de passer pour réellement fou. A l'arrivée : un film de fin de série d'avant-guerre.

Le Scorpion, film de Serge Hanin, avec Daniel Sorano, Elga Andersen, Alexandre Rignault, — Thème du hold-up raté. Tentative de mélange de l'humour et du policier. Le premier foire ; quant au second, ses nombreuses obscurités sont peut-être dues à la mort prématurée de Sorano. En tout cas, Hanin n'est pas Lautner.

Snobs. — Voir critique dans notre numéro 128.

Thérèse Desqueyroux. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Vivre sa vie. — Voir article de Jean-André Fieschi, dans ce numéro, page 14.

6 FILMS AMERICAINS

Advise and Consent (*Tempête à Washington*). — Voir critique de Jean-Louis Comolli, dans ce numéro, page 43.

Bachelor in Paradise (*l'Américaine et l'amour*), film en Scope et en couleurs de Jack Arnold, avec Bob Hope, Lana Turner, Janis Page, Jim Hutton. — Le scénario, travaillé, pouvait donner lieu à bonne comédie. Ne vaut, dans son état actuel, que par la personnalité de Bob Hope qui débite avec une nonchalance calculée un dialogue parfois drôle.

Experiment in Terror (*Allo... Brigade spéciale*). — Voir note de Claude Beylie, dans ce numéro, page 59.

The Man Who Shot Liberty Valance. — Voir critique de Claude-Jean Philippe, dans ce numéro, page 40.

Road to Hong Kong (*Astronautes malgré eux*). — Voir note de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 58.

That Touch of Mink (*Un soupçon de vison*), film en Scope et en couleurs de Delbert Mann, avec Doris Day, Cary Grant, Gig Young, Audrey Meadows, Dick Sargent, Alan Hewitt. —

Day, sur le retour, joue les pucelles effarouchées. On n'y croit guère. Grant non plus. La pauvreté totale du scénario, dans lequel marinent les conventions les plus éculées, n'est même pas compensée par un soupçon d'astuce. Les auteurs ont cependant consenti à faire place à un gag.

4 FILM ANGLAIS

The Hellfire Club (Les Chevaliers du démon), film en Scope et en couleurs de Robert S. Baker et Monty Berman, avec Keith Mitchell, Adrienne Corri, Peter Arne, Kai Fischer. — Un beau sujet pour le Losey de *Gipsy*. Malheureusement, après un assez bon démarrage, (une Société des Amis du Crime), on se hâte d'envelopper Sade dans un manteau couleur de muraille pour mieux laisser libre cours aux vieilles recettes du Cape et Epée.

Go to Blazes (Tout feu tout flammes), film en Scope et en couleurs de Michael Truman, avec Dave King, Robert Morley, Daniel Massey, Dennis Price. — Les pompiers du cinéma anglais se chargent de noyer la moindre étincelle de vie. Centigrades 000.

Waltz of the Toreadors (Les Femmes du général), film en couleurs de John Guillermin, avec Peter Sellers, Dany Robin, John Fraser, Cyril Cusack, Margaret Leighton. — Une très laborieuse virtuosité ne suffit pas à faire passer cet Anouilh sauce anglaise, dont l'original français, déjà...

5 FILMS ITALIENS

Caccia a l'uomo (La Chasse à la drogue), film de Riccardo Freda, avec Eleonora Rossi-Drago, Yvonne Furneaux, Umberto Orsini, Georgia Moll. — Scénario infantile qui donne lieu à deux scènes passables. Pour en relier les épisodes, le réalisateur utilise avec cynisme un malheureux clébard qui rendra sûrement les cynophiles cinéphobes et les cinéphiles cynophobes.

La Dernière Attaque, film de Leopoldo Savona, avec Jack Palance, Giovanna Ralli, Folco Lulli, Serge Reggiani. — Pauvre utilisation du Palance de la première.

Le Fils du capitaine Blood, film en Scope et en couleurs de Tulio Demichelli, avec Sean Flynn, Alessandra Panaro, John Kitzmiller, José Nieto, Anne Todd. — Malheureusement pour Sean Flynn, Demichelli n'est même pas à Curtiz ce que celui-ci était à Allan Dwan.

Les Lanciers noirs, film en Scope et en couleurs de Giacomo Gentilomo, avec Mel Ferrer, Yvonne Furneaux, Leticia Roman, Jean Claudio, Franco Silva, Lorella de Luca. — A peu près du niveau d'un film de cape et d'épée français, à ce détail près qu'un Mel Ferrer y remplace Jean Marais.

Il mulino delle donne di pietra (Le Moulin des supplices), film en couleurs de Giorgio Ferroni, avec Dany Carrel, Pierre Brice, Scilia Gabel, Wolfgang Preiss. — Film d'horreur. Un cinéaste, enfermé dans son laboratoire, tente de sauver un scénario exsangue en opérant, à partir de sujets normaux, impitoyablement sacrifiés, une série de transfusions. Le patient, trop faible pour assimiler, ne retient que les poncifs et rejette le reste sous forme de vomissures sanglantes.

1 FILM ESPAGNOL

Magdalena, film de Luis Cesar Amadori, avec Sara Montiel, Reginald Kernan, Mario Girotti. — D'Anthony en Amadori, Montiel, malgré l'abandon de son diminutif, ne s'est pas grandie.

1 FILM SUEDOIS

Sasom i en Spegel (A Travers le miroir). — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze, dans ce numéro, page 48.

1 FILM SUISSE

Le Soleil sur la peau, film documentaire de Werner Kunz. — Le soleil, seul, est au rendez-vous, et l'amateur qui a tourné ce film de vacances n'a sûrement pas le cinéma dans le sang.

1 FILM YOUGOSLAVE

Le Signal, film de Zica Mitrovik, avec Alexandre Gavrik, Maryse Tocinoski. — Film de résistance, ennuyeux et conventionnel.

NOS NUMÉROS SPÉCIAUX

Sont épuisés :

La femme et le cinéma (30)
Cinéma américain (54)
L'acteur (66)
Cinéma français (71)

ou en voie d'épuisement :

L'amour au cinéma (42)	**3,50 NF**
Bertolt Brecht (114)	**3,00 NF**
Télévision (118)	**4,00 NF**
La critique (126)	**4,00 NF**
Cinéma italien (131)	**4,00 NF**

●

Hâtez-vous de commander les numéros encore disponibles. Ils vous seront adressés dès réception des mandats, chèques ou versements à notre C.C.P. : 7890-76, PARIS.



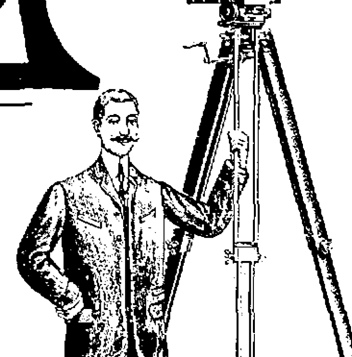


COLLECTION

cinéma

D'AUJOURD'HUI

GEORGES MELIES • ANTONIONI
JACQUES BECKER • LUIS BUNUEL
ORSON WELLES • ALAIN RESNAIS





en vente chez votre libraire
catalogue général gratuit sur demande

Seghers 228 bd Raspail Paris 14

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

•

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

•

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 0,25 NF de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Clubs : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1962

le terrain vague

Vient de paraître :

MAX OPHULS

par **Georges ANNENKOV**

200 pages — 100 photographies

15 NF

MIDI-MINUIT FANTASTIQUE

N° 1 - **TERENCE FISHER**

80 pages — 80 photographies

6 NF

N° 2 - **LES VAMPS FANTASTIQUES**

100 pages — 100 photographies

7,50 NF

POSITIF : n° 48

MARILYN MONROE

80 pages — 36 photographies

23-25, rue du Cherche-Midi - PARIS-6e

Catalogue général sur demande

New York City's Showcase For First-Run and Revival Pictures.



November 1962 Premieres:
BUNUEL'S **The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz.**
HAS' **Partings.**

1962-1963 Premieres:
KUROSAWA'S **The Hidden Fortress.**
ORSON WELLES **Mr. Arkadin.**
ANTONIONI'S **Le Amiche.**
MEKAS **Guns Of The Trees.**

LE MAC MAHON

présente

à partir du 14 Novembre

LA POUPÉE DE CHAIR

d'Elia Kazan

à partir du 21 Novembre

TRAHISON A ATHÈNES

de Robert Aldrich

à partir du 28 Novembre

MA SŒUR EST DU TONNERRE

de Richard Quine

à partir du 5 Décembre

ESTHER ET LE ROI

de Raoul Walsh

5, Av. Mac-Mahon, PARIS-17[e] - (M[o] Etoile) ETO. 24-81